ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 9

ОТЧАЯННЫЕ
ДОМОХОЗЯЙКИ
телеканал
Домашний
по будням в 19:30
www.domashny.ru
На правах рекламы. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10 января 2007 года

6045

❑«АРТДОКФЕСТ»-2008: ФАКТ ИСКУССТВА — ИСКУССТВО ФАКТА ГЛАВНОЕ, ЧТОБЫ НА ЭКРАНЕ БЫЛИ ЖИВЫЕ ЛЮДИ В РЕАЛЬНЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ РЕАЛЬНЫХ ЧУВСТВ *ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ* **❑«БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ»: ПАМЯТЬ О ПРОШЛОМ ИСХОДИТ ИЗ НАСТОЯЩЕГО РЕЖИССЕР РАДИКАЛЬНО ОБНОВИЛ СИЛЬНО ЗАТУМАНЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О БЛИЗКОМ ПРОШЛОМ, ПОГРУЖЕННОМ В МИФ** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑«ДОРОГА ПЕРЕМЕН»: КАК ШАГНУТЬ В ЗАЗЕРКАЛЬЕ? ЗА НИЧТОЖНОЙ ИНТРИГОЙ СКРЫТ ПОДЛИННЫЙ СЮЖЕТ — ВОЗМОЖНО ЛИ РАЗБИТЬ ЗЕРКАЛА, ПРОРВАВШИСЬ К РЕАЛЬНОСТИ?** *АНТОН ДОЛИН* **❑«ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ»: ЖЕСТОКИЙ ПОЛНОМЕТРАЖНЫЙ АТТРАКЦИОН ЭТО «МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА», СНЯТАЯ МАЛЕНЬКОЙ ВЕРОЙ** *АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ* **❑ЗАПОВЕДИ И ЗАПРЕТЫ НОВАЯ ВЕЛИКАЯ ТРАДИЦИЯ, ЕРЕТИЧНАЯ ДЛЯ СТАРОЙ, МОЖЕТ СТАТЬ ВСЕМИРНОЙ СИЛОЙ** *ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ* **❑ОЩУЩЕНИЕ ВРЕМЕНИ «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС» Я НЕ ВИЖУ КОНФЛИКТА МЕЖДУ ПО-НАСТОЯЩЕМУ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ КИНО И РЕЗКО СОЦИАЛЬНЫМ** *АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ* **❑АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ БОЛЬШЕ НЕ АМЕРИКАНСКИЕ ЭТО ПРОДУКТЫ МЕНЕДЖМЕНТ-КУЛЬТУРЫ, КОТОРАЯ ВО ВСЕМ МИРЕ ОДИНАКОВО БЕЗЛИКА И НИКАКОГО СТИЛЯ ИМЕТЬ НЕ МОЖЕТ** *ДМИТРИЙ КОММ* **❑ЭКРАН И СЦЕНА: ВЕЛИКИЕ ИЛЛЮЗИИ И ПРАВИЛА ИГРЫ КИНО — ЭТО ИСКУССТВО ОБМАНА, ИСКУССТВО ПОКАЗЫВАНИЯ ФОКУСОВ. В ТЕАТРЕ НЕ ОБМАНЕШЬ** *АЛВИС ХЕРМАНИС* **❑ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ВИДЕНИЕ ЖИЗНИ: «ПО ЗАКАЗУ» САМИХ ЖЕРТВ ВСЕ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ ТЕПЕРЬ ПОДЧИНЕНО ФИЛОСОФИИ РАЗВЛЕЧЕНИЯ И КРИМИНАЛА** *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

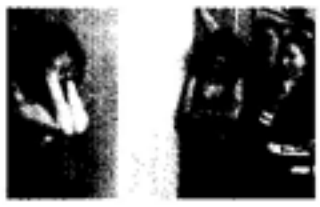
5
Кино без правил
«Круглый стол» режиссеров и критиков

17
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Год начал и разочарований

23
ЖАН ПЕРРЕ
Взгляд на реальность с Женевского озера
Беседу ведет и комментирует Изабель Карназ

«Артдокфест»-2008

РЕПЕРТУАР



27
ЕЛЕНА СТИШОВА
Космос как страдание
«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

35
АНТОН ДОЛИН
Зазеркалье
«Дорога перемен», режиссер Сэм Мендес

41
НИНА ЦЫРКУН
В долине Эла
«Фрост против Никсона», режиссер Рон Хоуард

44
ОЛИВЕР СТОУН:
«Это величайшая история нашего времени...»
«Дабл Ю», режиссер Оливер Стоун
Беседу ведет и комментирует Ник Джеймс

48
АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
ЖЖ
«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

50
ДИЛЯРА ТАСБУЛАТОВА
Осень на Заречной улице
«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

52
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Чужой среди чужих
«Обитаемый остров», режиссер Федор Бондарчук

КОММЕНТАРИИ

59
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Вдохновение пророков и молчание мистиков

ИМЕНА

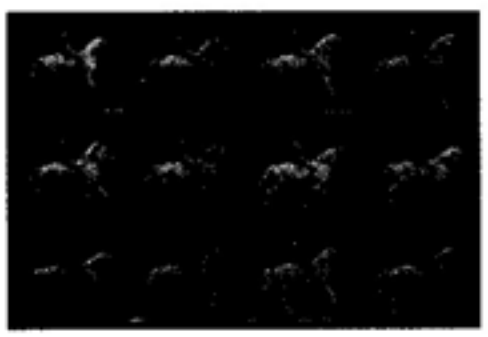
63
АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ:
«Жанр драмы умер»
Беседу ведет Тамара Дондурей

71
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Фигуры умолчания
Портрет Леонида Бичевина

РАЗБОРЫ

77
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Культурологический парадокс
«Рассказы Шукшина», режиссер Алвис Херманис

84
АНЖЕЛИКА АРТЮХ — ДМИТРИЙ КОММ
Политика неавторства
Современный киноконтекст: автор — стиль — жанр?



95
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Фотография: эстетическая адаптация
История фототехнологий

ОПЫТ

107
МАЙКЛ АТКИНСОН
Мелкое бесчувствие
Американское кино: от президента к президенту

112
АЛВИС ХЕРМАНИС:
«Не про себя»
Беседу ведет Алена Карась

MEDIA

117
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
ТВ: на страже кризиса
Итоги телесезона

ПУБЛИКАЦИИ

129
КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВА
Романовы: кинохроника
Царские съемки как придворная регалия

138
СЕМЕН ШКОЛЬНИКОВ
Там, где жил Хемингуэй
Воспоминания документалиста

ЧТЕНИЕ

155
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
В субботу
Сценарий

SUMMARY

173

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Кино без правил

ФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО «АРТДОКФЕСТ»

В «круглом столе», проведенном радиостанцией «Свобода» 14 декабря 2008 года, принимали участие режиссеры Виталий Манский — президент фестиваля «Артдокфест», Алена Полунина («Революция, которой не было»), Ефим Шлик («Идише мама», Израиль), Денис Снегирев («Между медведем и волком»), Олег Морозов[1] («Следующее воскресение») и критик Зара Абдуллаева. Вела дискуссию Елена Фанайлова.

Елена Фанайлова. На мой взгляд, ваши фильмы довольно сильно отличаются от общепринятого представления о том, что такое документальное кино, они выпадают из процесса.

Алена Полунина. Мое кино — это, в сущности, кино без правил. Потому что я совершенно не хочу ориентироваться на то, каким оно должно быть. У нас в профессиональном сообществе очень часто ведутся дискуссии о том, каким должно быть документальное кино. И мне всегда кажется, что это такой сеанс группового, извините, онанизма. Я считаю, что документальное кино может быть любым.

Зара Абдуллаева. Оно, видимо, должно быть талантливым.

А.Полунина. Да, талантливым. И на самом деле — любым. Я совершенно не хочу ориентироваться на какие-то правила, которые кто-то придумал до меня, в одно время со мной и так далее.

Е.Фанайлова. А почему вы, Алена, заинтересовались этой темой — «нацболы», молодые оппозиционеры?

А.Полунина. Понимаете, очень странно думать, что мой фильм о «нацболах» или об оппозиции. Точно так же я могу сказать, что предыдущий фильм был о стриптизерах, а до него — о студентах. Для себя во время съемок и до съемок, когда все придумываю, я формулирую тему совершенно иначе. «Революция, которой не было» — фильм о вирусе революции в крови русского народа, который проявляется в каждом новом поколении. И еще будет проявляться. Это абсолютно «достоевская» история. Эти ребята, мои герои, могли принадлежать к какому-то другому оппозиционному движению или иной группировке. У меня очень странное к ним отношение, поскольку я их знаю, мы живем, в принципе, на небольшом расстоянии друг от друга, в одном городе, в одной стране. Но я на них смотрю как на персонажей. Для меня не важно, какое движение они представляют. Они могли бы называться как-то иначе. Просто мне не понравилось определение «кино про «нацболов». Оно — про революционеров, так лучше.

З.Абдуллаева. Вы сожалеете, или, может быть, вам странным кажется, что оппозиция, которая представлена в этом фильме, такая слабая?

---

[1] Олег Морозов умер 1 января 2009 года. Материалы об этом режиссере готовятся к публикации в одном из ближайших номеров «Искусства кино». — *Прим. ред.*

«Революция, которой не было», режиссер Алена Полунина

А.Полунина. Сожалею ли я об этом или мне кажется это странным?

З.Абдуллаева. Фильм, конечно, не только про оппозицию, он гораздо глубже. Тем не менее представители нынешней оппозиции, которых вы снимали, совсем слабенькие.

А.Полунина. Да, это правда. И я беру на себя смелость фильмом это утверждать. Может быть, спустя какое-нибудь время пойму, что ошибаюсь, но вряд ли. И сожалений у меня по этому поводу нет. Потому что я на самом деле абсолютно против революции в нынешней России, на данном витке истории. Считаю, что она просто раздробит и уничтожит все окончательно. Я за эволюционный путь.

Мне вообще все кажется странным, потому что у меня часто возникает ощущение, что я свалилась чуть ли не с Марса какое-то количество лет назад и мне в человеческом мире все представляется интригующим и интересным. Это очень здорово для документального кино. Потому что вещи, которые нормальному человеку кажутся банальными, для меня являются стимулом начать снимать.

Денис Снегирев. Развивая мысль Алены и одновременно споря с ней, я хотел бы сказать, что я как документалист вижу себя прежде всего в роли наблюдателя самых разных процессов. Стараюсь максимально от них отстраниться, не очень сопереживать героям, даже если не всегда это получается. Документалистика для меня — взгляд со стороны и попытка самому разобраться в каких-то вопросах. Потому что, как говорил Бродский, когда он начинает писать стихи, у него мозг работает намного быстрее. Так же и у меня есть ощущение, что когда начинаю снимать, то какие-то вещи, которые раньше не мог для себя четко сформулировать, понимаю намного быстрее и точнее. Документальное кино для меня, в общем, проистекает из слова «документ». Скажу сейчас немного странную вещь: чем меньше я себе оставляю места в фильме, тем лучше, по-моему, у меня получается фильм. Реальность должна говорить сама за себя. Идеальный фильм — это фильм не монтируемый, без склеек. Возникает сильная ситуация, которая позволяет сразу же прочувствовать важные вещи, выходящие за ее границы, трансформирующие сам смысл.

З.Абдуллаева. Дело в том, что речь идет даже не о сочувствии или о бесстрастности по отношению к своему герою. Но когда вы снимаете своего... Я забыла, прошу прощения, как зовут вашего героя.

Д.Снегирев. Их там несколько.
З.Абдуллаева. Главного, которого судят...
Д.Снегирев. Правозащитник Станислав Дмитриевский.
З.Абдуллаева. Вы его снимаете, как мне показалось, очень любовно. Или он такой самодостаточный персонаж, в высшей степени обаятельный, но не в смысле приятный, а очень цельный и без всякого пафоса бесстрашный. Он и без вашего сочувствия вызывает приязнь зрителей. То есть камера бесстрастна, а герой вызывает чрезвычайное участие.
Д.Снегирев. Вы знаете, один из московских правозащитников, приехавший на процесс и впервые увидевший Дмитриевского в Нижнем Новгороде, сказал: «Я ожидал встретить Че Гевару с горящими глазами, а увидел плюшевого медвежонка». Когда наблюдаешь за Стасом, наверное, прежде всего поражает именно вот этот контраст. Он абсолютно мужественный человек...
З.Абдуллаева. Интеллигентнейший при этом.
Д.Снегирев. Я согласен. Думаю, что интеллигентных людей довольно много, но не всем, к сожалению, хватает мужества. А вот у него еще и мужества достаточно. Возникает ощущение контраста: внешность Стаса — внешность такого безобидного, полного дядечки лет сорока, у которого две дочери, жена и обычные обстоятельства нормальной жизни, и при этом он практически в одиночку пытается сражаться с мельницами. Хотя всем понятно, что он проиграет. Но слава богу, что такие люди у нас еще есть.
З.Абдуллаева. Хорошо бы знать нашим зрителям, что мы не видели ни жену, ни двоих детей, ни его самого в другой его жизни...
Виталий Манский. Но наши зрители не видели ни одной из обсуждаемых картин и сейчас думают: «О чем это они говорят?»
Е.Фанайлова. Как раз в диалоге Дениса Снегирева и Зары Абдуллаевой мы прояснили, по крайней мере, сюжетную линию. Характер этого героя уже понятен.
В.Манский. Я просто обращаю внимание на то, что эти картины абсолютно изъяты из общественного обихода.
Е.Фанайлова. Почему это происходит?
В.Манский. Да потому что в публичном пространстве существуют фильмы с четко выраженной через дикторский текст авторской позицией... И особенно теперь еще такая пошла тенденция: в анонсных роликах задается... как бы окончательный приговор героям, а потом сам фильм — это всего лишь предварительное слушание дела. Не должно быть, не дай бог, никаких двух трактовок, тем более трех-четырех. Но жизнь заключается в тысяче трактовок каждого нашего шага, каждого ощущения. Все документальное кино, которое гигантскими телевизионными потоками вываливается на зрителя, существует практически как дистиллированная вода, которую пить невозможно. Вообще непонятно, для чего она существует. Кстати, скажите, для чего нужна дистиллированная вода? Я вдруг задумался.
З.Абдуллаева. Она — компонент лекарств и каких-то «болтушек».
В.Манский. Вот как компонент лекарств и целебных «болтушек», разбавляя «Новости», «Аншлаг» и прочие знаменитые продукты российского телевидения, документальное кино выполняет некую функцию. Но только не ту, которая нужна людям, желающим находиться в диалоге с реальностью, с ключевыми, болевыми ее точками, с тем, что их на самом деле трогает, волнует, не дает им спать.
Е.Фанайлова. Виталий, в вашем фильме «Девственность» — он о девушках, которые приезжают в Москву продавать свою девственность, тело, продавать себя, — моральные акценты расставлены довольно четко. А это как-то противоречит тому, что вы только что сказали. Смотришь вашу картину — и понимаешь, на какой стороне автор.
В.Манский. Да, противоречит. Но ведь не всегда то, что я думаю и говорю, я потом делаю.

Е.Фанайлова. Я хотела бы поговорить о картине Ефима Шлика. Как мне кажется, вы выбрали довольно провокационную тему. Рассказ о еврейской маме... Семья, приехавшая в Израиль из Советского Союза, сын женится на эфиопке, чернокожей девушке. Вы довольно подробно фиксируете негативные человеческие реакции героев, а они как-то близко вас к себе подпускают.

Ефим Шлик. Первым делом нужно напомнить, что мой соавтор Геннадий Кучук — сын этой еврейской мамы Зины, а следовательно, герой нашего фильма. Я был знаком с ситуацией в его семье, знал Зину хорошо, поэтому когда он пришел ко мне с предложением снять эту историю, я с удовольствием согласился. Был очень тепло принят у них дома. И с Зиной, и с Михаилом, родителями Гены, мы нашли общий язык. Благодаря этому получилось что-то вроде «хоум-видео» — история снята с максимальной откровенностью, но со стороны.

З.Абдуллаева. А Геннадий, герой этого фильма, документалист?

Е.Шлик. Документалист, мы вместе с ним закончили киношколу.

З.Абдуллаева. Он захотел снять этот фильм? У него была трудная семейная ситуация, и он воспользовался обстоятельствами собственной жизни?

Е.Шлик. Да.

Е.Фанайлова. Начинается разговор о морально-нравственной...

З.Абдуллаева. Нет-нет! Мне просто знать хочется.

В.Манский. А что сказал вам Геннадий, когда предлагал делать фильм о себе? Какие произнес слова?

Е.Шлик. В конце концов получилось так, что наши взгляды немножко разошлись уже в процессе съемок и после того, как фильм вышел. Наверное, Гена сегодня немного сожалеет о содеянном. Он меня слишком близко подпустил.

Е.Фанайлова. Не ожидал, что результат будет таким, да?

Е.Шлик. В какой-то момент просто потерял контроль над тем, что происходит.

А.Полунина. Он свадебный фильм хотел, а ты его взял с другой стороны...

Е.Шлик. Я не думаю, что он хотел свадебный фильм. Но он не предполагал, насколько Зина и я сблизимся.

З.Абдуллаева. Он почувствовал себя в конце концов героем, а не только документалистом. Это была, конечно, рискованная затея со стороны вашего соавтора.

Д.Снегирев. Мне хотелось бы добавить. Ситуация, в которой оказался Ефим, очень показательна для современного неигрового кино, где, на мой взгляд, важнейшим фактором являются как раз отношения автора с персонажем. Важно добиться почти интимной близости, откровенности. Чтобы человек забыл о камере, о том, что его снимают. И в этом смысле фильм сильно отличается от телевизионного формата, потому что на телевидении в большинстве случаев нет ни времени, ни желания разрабатывать сложные темы и сюжеты, брать трудных героев.

Е.Фанайлова. Я бы хотела спросить Олега Морозова: как вам удавалось так близко подойти к своим персонажам, довольно недоверчивым. Мне трудно представить, что эпизод в машине, где девушки обсуждают и чужую, и свою близкую смерть, где они просто колются, дался вам легко. Как ваши героини позволили вам снимать их?

Олег Морозов. Я думаю, что мама одной из героинь — более недоверчивый и в этом смысле более трудный персонаж, чем девушки. То, что здесь было сказано моими коллегами, — совершенно справедливо: все зависит от того, насколько ты сможешь приблизиться к человеку, с какой степенью откровенности он согласится с тобой общаться. Это нормальная работа.

Е.Фанайлова. А был ли в действиях ваших героинь момент некоторого эксгибиционизма?

О.Морозов. Нет. Мы просто ехали на съемки, и девушки сказали: «Давайте! Мы хотим уколоться». Я отрезал: «Нет!» А они: «А мы хотим». Тогда я в ответ: «Ну хорошо, но только...»

«Между медведем и волком», режиссер Денис Снегирев

Е.Фанайлова. «Но только мы будем снимать»?

О.Морозов. Нет-нет, не так ультимативно. Сказал: «Только надо найти место подходящее». И уже как кинематографист нашел такое место. И когда я почувствовал, что есть хороший режим, правильное освещение, ощущение подходящее, мы остановились и сняли эту сцену.

Е.Фанайлова. А как-то остановить их нельзя было? Крикнуть: «Девицы, вы что творите?!»

О.Морозов. Ну, люди-то все свободные. Очень тяжело взять и запретить: «нельзя». Поэтому и говоришь: «Мы едем на интервью ко мне в студию». «Хорошо, едем, да. Но ты должен нам заплатить за то, что мы теряем свое время». Отдаешь деньги, а они тут же находят то, что им нужно, на что они хотят их потратить. И это их личное дело. Но когда возможность появляется, они уже не могут себя сдержать. Мы уже не в состоянии доехать до студии, чтобы нормально сняться. Они много раз от меня сбегали, брали за работу деньги вперед и исчезали. А отношения наши при этом оставались хорошими.

В.Манский. Очень часто приходится слышать: документалист — это учитель, наставник, чуть ли не священник. Заблуждение, по-моему. В лучшем случае он летописец, наблюдатель и повествователь. Не его задача, находясь в какой-то ситуации, ее — эту ситуацию — менять, исправлять, учить жизни своих героев. Такую задачу решают другие люди.

О.Морозов. Не согласен. Мораль всегда должна сохраняться. Человек всегда должен оставаться человеком. Должна существовать грань, за которую я не переступаю. Не позволяю себе. Говорю: «Нет, этого я делать не буду».

В.Манский. Хорошо. Только давай посмотрим в контексте твоего фильма. Где грань, о которой ты говоришь?

О.Морозов. Ну, это всегда конкретный случай, зависящий от режиссерского решения. Мне было необходимо организовать диалог с героями — для того чтобы они сказали именно те слова, которые мне были нужны.

В.Манский. Когда твоя героиня выходит на панель, чтобы заработать на очередную дозу, у тебя в кадре она просто отходит от камеры и говорит: «Ну всё, Олег, я пошла работать», садится к водителю-кавказцу по имени Тофик и уезжает с ним — понятно, куда. Или когда женщина — обнаженная — рассказывает, как трахаются ежики. Или гомерически ржет, смотря по телевизору, видимо, программу «Аншлаг». Или когда твои герои один за другим умирают практически у тебя на глазах и ты понимаешь и предчувствуешь близкий их конец...

О.Морозов. Да.
В.Манский. Где та грань, которую ты не позволяешь себе переступать?
О.Морозов. Виталий, посмотри на меня. Моя грань там же, где и у них. Когда умирали они, в тот же момент мог умереть и я. Понимаешь? Прикажешь ждать, кто уйдет первым?.. Ну, кому-то повезло, может быть, чуть больше.
Е.Шлик. Я тоже хотел бы высказаться насчет «Следующего воскресения». Мне очень понравился фильм. И мне кажется, что «Артдокфест» отличается от других фестивалей именно героями показанных здесь картин. Выбор героев, по-моему, — самое тяжелое, но и самое важное дело для документалиста. В «Следующем воскресении» есть семь-восемь персонажей, и все они интересны. Никому не отдаешь предпочтение.
Е.Фанайлова. «Интересные люди» — это малолетние преступники в колонии, это человек, находящийся под судом в фильме Дениса Снегирева, одним словом, — маргиналы. Я не знаю, как лучше этих людей охарактеризовать.
З.Абдуллаева. Нет, они не маргиналы. Это люди, оказавшиеся в чрезвычайной ситуации. Почему маргиналы?
О.Морозов. Они стремятся к красоте, между прочим.
З.Абдуллаева. В слове «маргинал» есть негативный оттенок.
В.Манский. Герои показанных на фестивале фильмов — разные. Например, дети, воспитанники интерната для православной молодежи, которые совершают восхождение на Эльбрус, чтобы провести там православное богослужение. В совокупности с неимоверным физическим усилием восхождения оно превращается в катарсис не только для героев, но и для зрителей. Поэтому я, предвосхищая вопрос о тенденциозности в выборе героев, хочу сказать, что главное, чтобы были живые люди в живых обстоятельствах, в реальных проявлениях реальных чувств, — и тогда возникает настоящее кино. Факт искусства. А это, в конце концов, и есть катарсис.
З.Абдуллаева. Меня вот что удивило. Сочетание совершенно невыдуманной, не спекулятивной, не придурошной социальности, которая, вообще говоря, не свойственна нашему кинематографу, не важно — игровому или документальному, — и настоящей художественности. Это трудное сочетание, которое, однако, в западном кино — и документальном, и игровом — все-таки имеет место. А в нашем по каким-то причинам (не берусь судить — по каким) не случается. Правда, к сожалению, не во всех фильмах, кроме фильма Олега Морозова, о которых сегодня идет речь, это редчайшее сочетание на протяжении всего метража удерживается. Но при этом, что, вероятно, все-таки важнее, во всех картинах присутствует авторский взгляд. Сочувственный он или отстраненный, не имеет значения, но он есть — персональный и явный. Есть и позиция, как бы Алена, например, ни открещивалась от нее...

Как-то я спросила у Майи Иосифовны Туровской: «Почему у нас беда с режиссерами?» А она ответила: «Может быть, они — только режиссеры?..» Так вот, присутствующие здесь режиссеры — прежде всего люди, у которых есть взгляды и чутье, и это важнее всего. Вот главное открытие фестиваля.
Е.Фанайлова. Как ни крути, это называется «этика документалиста». Я несколько раз этот вопрос обсуждала с теми, кто работал на войне, например, с фоторепортерами, с хроникерами. И вообще постоянно к нему возвращаюсь, когда думаю о неигровом кино или о фоторепортажах: что может себе позволить человек, который работает с камерой, а чего — не может?
В.Манский. А можно я задам вопрос, который меня неожиданно пронзил? Вообще-то, у меня есть ответы на все профессиональные вопросы, кроме этого. Так вот, существуют кадры расстрела евреев во время второй мировой войны: знаменитые кадры, мы все их знаем. Жертв раздевают догола и сбрасывают в яму. И присыпают землей, и следующих расстреливают. Я не могу отделаться от мысли, что эти кадры ведь кто-то снимал. Притом понятно, что это был нацистский оператор и снимал он с совершенно другой задачей — не для того, чтобы человечество содрогнулось. Если бы он не снял этот ужас, мо-

«Следующее воскресение», режиссер Олег Морозов

жет быть, он был бы быстрее забыт. Если бы я эти кадры не видел, то никогда не поверил бы в то, что люди вообще способны такие действия совершать. Где здесь профессия, где мораль — вопрос, на который у меня нет ответа.

А.Полунина. Прошу прощения, но это единственный вопрос, касающийся профессии документалиста, на который у меня как-то быстро и сразу сформировался ответ. Я считаю, что профессия есть профессия и оператор был абсолютно прав, снимая эти кадры.

Е.Фанайлова. Ну, у него работа такая была, приказ...

А.Полунина. Дело не в работе, а в том, что суть документального кино — способность запечатлеть. Соответственно, если бы оператор бросился помогать нацистам вешать евреев или, наоборот, стал бы им мешать, вероятно, это было бы проявлением его человеческой позиции, но тогда не осталось бы этих кадров. Я знаю, что в документалистике есть гораздо более чудовищные случаи. Могу сейчас соврать, поскольку не настолько образованна в истории кино, но, насколько я знаю, наши военные операторы иногда, например, обратно вешали повешенных нацистами, чтобы запечатлеть чудовищные кадры фашистских злодеяний.

В.Манский. И возили трупы, чтобы их по кадру удачно раскладывать.

А.Полунина. С точки зрения человека, морали, это омерзительно, за гранью. Но с точки зрения документалиста, который чуть-чуть не успел... Звучит цинично, ужасно, и, вероятно, каждого из нас ждет какая-то расплата... Но если ты режиссер или оператор, ты должен быть к этому готов.

Для меня, например, на съемочной площадке вопрос этики не встает, простите великодушно все те, кто придерживается достаточно фарисейских — так мне кажется — позиций гуманизма. Вопрос этики может мучить тебя уже потом, когда ты, собственно, собираешь фильм, работаешь над его структурой и так далее. Вот в картине, которую я сделала и показала на фестивале — «Революция, которой не было», — мог быть такой кадр: пожилой священник упал в грязь и рассыпал свои книжки. В момент, когда это реально произошло, я находилась очень далеко от камеры, чтобы не раздражать священнослужителя, который довольно эксцентричный персонаж сам по себе. Так вот, потом я чуть не убила оператора за то, что он эту сцену не снял. Он опустил камеру рефлекторно, просто в нем проснулся хороший мальчик: он хотел помочь человеку, который споткнулся. Но в этом образе было что-то сильное, в этом по-

тенциальном кадре было очень много всего такого, что надо было, безусловно, снимать. Я визжала от огорчения...

В подобные моменты должно отключаться «человеческое» — ну, такая у нас профессия. И если ты с этим не согласен, можешь снимать замечательное игровое кино или заниматься чем-то еще. Можно открыть благотворительный центр, черт возьми, если ты так озабочен гуманитарными проблемами человечества, помощи всем и каждому. Документалистика — это, мне кажется, жестокая и сволочная штука. Что совершенно, кстати говоря, необязательно оставляет отпечаток на личности снимающего. Просто в момент съемки — запечатления — он находится в каком-то совершенно другом состоянии.

Д.Снегирев. Я хотел бы ответить Алене. Прекрасно понимаю ее позицию, но не очень разделяю суждение о фарисейской сути гуманизма. Вот Олег Морозов говорил о съемках своего фильма, когда непонятно было, кто умрет раньше. Мне кажется, что все, что мы обсуждаем, индивидуальные и конкретные вопросы: та эта грань, которую можно переступить, или та, которую переступить нельзя. И любым человеком, который держит в руках камеру и что-то снимает, она — эта грань — чувствуется моментально.

У меня был один случай. Я ехал снимать фильм в Монголию. Первые кадры, которые хотел снять сразу же при пересечении границы, — дети, которые просят у пассажиров проходящего поезда хлеб, конфеты, еще что-то. Я не смог это снять. Потому что мне показалось, что я не за этим сюда приехал. Это вещи очень тонкие. Здесь нельзя вывести какую-то общую формулу.

З.Абдуллаева. Во-первых, режиссеры игровых фильмов тоже себя считают на площадке почти что документалистами и часто поступают столь же жестоко и «профессионально», как говорит Алена. Поэтому здесь резкого разграничения я не вижу. Просто думаю (и хотела бы послушать Олега), что нет универсальных законов. Каждый раз решение принимается в конкретных обстоятельствах... Речь идет не только о задачах, но и о состоянии режиссера, и о ситуации, и о настроении персонажей. Вопрос, который Виталий задал, не имеет единственного ответа. Да, Олег? Или нет?

О.Морозов. Действительно, речь о том, как идентифицирует себя автор. Он документалист, или все-таки ему кажется, что он делает искусство? Я, например, давным-давно уже не считаю себя ни документалистом, ни режиссером игрового кино, хотя им тоже занимался. Или — оператором. Все равно считаю себя художником, как это ни звучит, быть может, помпезно. Моя главная опора — русская классика, литература, то, к чему стремились наши гении — Толстой, Пушкин, Гоголь. Чехов, в частности, говорил: есть ситуации, которые «перезаразили» кого-то. В письмах брату он описывал совершенно страшные истории, но о них в своих произведениях не писал. В этом и заключается какая-то та доля морали, которую всегда надо иметь в виду.

А.Полунина. Простите, но это абсолютная ерунда. Репин ходил наблюдать умирающего товарища. Микеланджело, чтобы понять, как устроен человек, пробирался ночью в прозекторскую — под страхом самых жесточайших уголовных наказаний — и вскрывал трупы. И так далее... Извините, но вы упрекнете этих великих людей в том, что они не искали красоту в своих произведениях?

О.Морозов. Я опираюсь на русских классиков. И поиск красоты не состоит в том, чтобы обучаться на трупах. Мне не нравится, когда препарируют лягушку или делают что-то подобное. Это не моя цель. Моя цель — искать некую красоту, изображать и любить то, что я изображаю.

В.Манский. «Платон мне друг, но истина дороже». Я хочу понять... Вот я признаюсь честно: иногда думаю одно, а говорю другое. И хочу понять тебя. Мы посмотрели твою картину о вымирающей нации, о мире практически вурдалаков, которые пришли на чужую землю.

Е.Фанайлова. Это вы про нашу родину, я правильно понимаю?

В.Манский. Это мы про фильм Морозова «Следующее воскресение». И Воскресение — тоже. Я так понимаю, тут речь не идет о выходных днях после пя-

тидневной рабочей недели. Мы видим на экране хронику: немецкий оркестр, молодые люди играют на скрипках. И не пропускаем эти кадры, мы внимательные зрители. Тогда, пожалуйста, Олег, объясни мне, человеку, который влюблен в твой фильм, как он соотносится с тем, что ты говоришь сейчас? О красоте, о любви к тому, что ты изображаешь?

О.Морозов. Это фантастическая вещь — то, что документалистика имеет... то есть не только документалистика, а вообще кинематограф, — стиль. Стиль рас-

«Девственность», режиссер Виталий Манский

сказа. Потому что в фильме нет традиционного стиля и жанра, он найден по-новому... Вчера один человек (из двадцати или тридцати зрителей, ко мне подходивших, ему единственному что-то не понравилось) спросил как раз про этот оркестр: «Зачем он у вас — сидят фашисты?..» Он трактует эту сцену так. Но ведь можно ее увидеть и иначе. Девушка, которая в другом кадре поглаживала живот, говорит: «У меня, наверное, там что-то растет» — и думает: «Какие красивые молодые люди, какие мальчики. У меня может быть ребенок. Рожать мне или не рожать?» Позиция по отношению к ней может быть многозначной. Так вот, мы с тобой по-разному воспринимаем показанное на экране. Ты видишь вурдалаков, а я — патриотический фильм.

З.Абдуллаева. Насчет патриотизма ты все-таки загнул, Олег.

В.Манский. Да. Рассказываю тем, кто не видел, краткое содержание эпизода. Люди забираются на территорию немецкой кирхи, взламывают ладно выстроенное и аккуратно сохраненное кирпичное сооружение в поисках денег. Они их находят, но мало, и зло говорят: «Что же за жмоты эти немцы, что даже клад не могли нам какой-то в этом храме, — который они сейчас ломом взломали, — оставить! Что ж они за жлобы такие, что даже в свои могилы, — черепа из которых они вынимают и складывают в горку, — не заложили денег, на которые мы сейчас могли бы купить себе пожрать и бухать». После этого стоит эпизод, в котором юнцы со свастикой на рукавах играют Вагнера. Знаменитую песню, которая звучит в «Кабаре» — в эпизоде в пригородном кафе. Такие вот юноши с прилизанными волосами, аккуратные, красивые. И фантастическая льется музыка с экрана. Следующий эпизод — женщина, которая ни разу в фильме не появилась даже с прикрытой нижней частью тела, не говоря о верхней, в полупьяном состоянии говорит мужчине — он старше ее раза в три, и мы видели, как он ее всю картину «использует»: «Слушай, у меня что-то в животе появилось. Потрогай мою грудь. Она тяжелее не стала?» Он лапает ее. Если я как-то неправильно описываю то, что происходит на экране, го-

тов съесть свою шляпу. В принципе, по-моему, здесь все послания вполне очевидны.

Е.Фанайлова. Я только хотела бы уточнить, на какой территории происходят все эти события?

В.Манский. В Российской Федерации на территории ордена Ленина Калининградской области, которая, как известно, более шестидесяти лет назад являлась частью другого государства. Того, которое проиграло вторую мировую войну.

З.Абдуллаева. Как мне кажется, Виталий, ты рассказываешь сюжет — то, что видишь в кадре. Вероятно, его можно интерпретировать по-разному. У меня, например, экранная реальность вызвала совершенно другое впечатление. Я увидела здесь историю не только про полнейшую деградацию, кошмар и вырождение нации, как сказала Елена Фанайлова, я увидела этих людей как страдательные лица. Это важная и существенная деталь. Она только во взгляде, а не в описании, во взгляде камеры, в нашем восприятии. Если рассказывать о том, что происходит, мизансценически и сюжетно, то ты, Виталий, прав. А если смотреть, как работает камера, как смотрит оператор и как я смотрю, то это страдательные персонажи. И здесь есть сдвиг, и здесь есть дистанция, о которой говорил Денис по поводу другого материала. И другое отношение возникает к персонажам, к монтажу Олега.

Е.Шлик. Очень тяжело описать сцены «Следующего воскресения» словами. Его нужно видеть. У фильма какое-то особое строение, содержание, и отношение к героям создается во время просмотра...

Е.Фанайлова. Я хотела бы спросить вас о вашей собственной позиции. Что допустимо, а что недопустимо для вас в документалистике? Мы услышали две разные точки зрения — от Алены и Дениса: мораль, нравственность или полное их отсутствие.

А.Полунина. Мы не совсем о морали говорили...

Е.Фанайлова. Я вспоминаю известную цитату: «Мы не врачи, мы — болезнь войны». По-моему, и вы так себя видите. Вернемся к фильму Шлика «Идише мама». Ефим, вы рассказали о том, как ваш главный герой и соавтор реагировал на готовую ленту. А как отнеслась к ней его мама? Ведь нельзя сказать, что она там представлена с приглядной стороны. Она в шоке от того, что черная девочка войдет в ее семью. Получается такая белая националистка.

З.Абдуллаева. Почему? Это просто обывательская позиция, вполне естественная, с точки зрения большинства простых людей.

В.Манский. А разве националист — это не обыватель?

З.Абдуллаева. Это высшая форма обывательского подсознания и нервной деятельности обывателя.

Я тоже хотела бы задать вопрос Ефиму. Когда я смотрела вашу картину, то подумала: если бы вы не снимали маму вашего соавтора и героя фильма, то, может быть, она не прожила бы этот путь, не смогла бы до некоторой степени смириться с невесткой-эфиопкой. Конечно, ей обидно, что сын женился на ней, а не на москвичке. И все-таки: как вам кажется, без съемок, во время которых ей хотелось выглядеть получше, она бы свои представления изменила? Вы ей помогли примириться хотя бы отчасти с выбором сына — и документалиста?

Е.Шлик. Мама была на премьере фильма, который прошел в Тель-Авиве на фестивале «Док-Авив». Ей он понравился. Она почувствовала себя чуть ли не настоящей звездой.

З.Абдуллаева. Артисткой.

Е.Шлик. Да, даже, может быть, несостоявшейся актрисой. И хотелось бы надеяться, конечно, на то, что фильм помог всем сторонам как-то смириться с ситуацией или посмотреть на себя со стороны. Но утверждать насчет Зины ничего не могу. Насколько бы изменилось ее отношение, если бы на протяжении трех месяцев с ней рядом не было бы камеры, я не знаю.

З.Абдуллаева. Но совершенно очевидно, что она начинает играть в вашем фильме, то есть сначала она непримирима, а потом, постепенно, под воздействием камеры становится помягче. Впрочем, это моя трактовка.
Е.Шлик. Так было в сценарии.
З.Абдуллаева. Понятно. В сценарии документального кино.
Е.Фанайлова. У меня тот же самый вопрос к Денису Снегиреву. Ваш герой, можно сказать, подзащитный, правозащитник, который находится под судом, этот фильм видел?
Д.Снегирев. Да, конечно.
Е.Фанайлова. И какова его реакция?
Д.Снегирев. Чем больше информации о том, что произошло в Нижнем Новгороде в феврале 2006 года поступает куда-то вовне, тем ему лучше. Он даже собирался отослать наш фильм в Страсбургский суд по правам человека как один из материалов дела.

Но я хотел бы сказать о другом. В картине есть три параллельные истории. Там, помимо Стаса, есть еще ветеран чеченского конфликта. Делая фильм о правозащитнике, я прекрасно понимал, что будет критика по поводу самых разных аспектов этого дела. Нужно было защититься от предвзятости. Я абсолютно политически не ангажирован, мне было очень важно снять людей, которые чеченскую проблему пережили с другой стороны баррикад. Они тоже видели этот фильм. И их реакция была намного менее приятной для меня, что, в общем-то, было вполне ожидаемо. Там есть сцены, где ребята моего возраста, которые прошли Чечню, клеят плакаты, чтобы организовать какой-то пикет. Я снимаю все подряд, поэтому они там и пиво пьют, и матом ругаются. И понятно, что нормальному человеку видеть себя на экране в подобных ситуациях не очень приятно. Вот здесь и заключается наша личная ответственность: это я уже принимаю на себя.
В.Манский. А как насчет «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»?
Д.Снегирев. Ведь мы же снимаем какую-то отдельную часть жизни. И при этом мы ее монтируем. Я всегда с подозрением отношусь к кадрам скандальным и тенденциозным. Тут яркий пример — Майкл Мур. Это не документальное кино, это памфлет, видеопамфлет. Я согласен. Но тогда давайте называть вещи своими именами.
В.Манский. Как раз Майкл Мур не снимает людей, клеящих плакаты, пьющих пиво и ругающихся матом. Не снимает вообще жизнь как таковую. Он моделирует из жизни некие свои конструкции. А мы же если снимаем реальную жизнь, то именно такую, какой она попадает в поле нашего зрения. И можем, конечно же, ее режиссировать. Сказать людям буквально одну фразу: «Ребята, я снимаю», и этого достаточно, чтобы они, по крайней мере, перестали материться, я убежден. Но должны ли мы эту фразу произносить — вот вопрос, который задает Елена Фанайлова, насколько я понимаю.
Е.Фанайлова. В том числе. А вот вопрос, который задавали Виталию Манскому на «Кинотавре» после просмотра фильма «Девственность»: «Почему же вы, Виталий, не остановили девушку, которая решилась продать свою девственность? Почему не дали ей требуемое количество денег?»
В.Манский. Потому что был глубоко убежден — и эта убежденность возникла в результате длительного общения и наблюдения за героиней, — что если я ей дам три тысячи долларов, за которые она хочет продать свою девственность, она уедет из Москвы с шестью тысячами. Поэтому я ей заплатил пятьсот долларов, и она уехала из Москвы с тремя с половиной тысячами...
Е.Фанайлова. Пятьсот долларов — давайте уточним — за съемки в фильме.
В.Манский. Да, за съемки. Потому что она снималась в кино и, как говорит Олег, тратила свое время.
Е.Фанайлова. Вот еще один лозунг нашей дискуссии: «Иногда они возвращаются». Ваши герои, Алена, к вам когда-нибудь возвращались со словами: «Что вы такое с нами сделали? Мы же совсем не такие?»

А.Полунина. Мой предыдущий фильм «Женщина сверху» был жанровым. Документальный комикс, очень саркастический. Его главная героиня пришла ко мне на российскую премьеру картины «Революция, которой не было» с цветами. И подарила свою новую книжку. Вероятно, это безумно тяжелый опыт — видеть себя в документальном кадре на экране, но, как правило, мои герои — умные люди. Я не снимаю маргиналов, не еду к каким-то обезумевшим старушкам, которые не понимают, что с ними делают, к увечным детям, к юродивым, к несчастным. Работаю по-честному, как на ринге. Мои герои умнее меня, часто старше, образованнее, им нет смысла... прятаться. Вы понимаете, да? Тут происходит очень честный бой. Люди, как правило, ценят искреннее внимание к себе.

З.Абдуллаева. Я отвечу Виталию. В зеркало каждому, нам всем, а не только малопривлекательному персонажу документального кино, почти всегда неприятно смотреть.

В.Манский. Секундочку! Но мы что, бьем зеркала, если нам неприятно смотреть, или завешиваем их черным тюлем?

З.Абдуллаева. Ну, это зависит от темперамента или степени обиды. И еще одна реплика по поводу «Следующего воскресения», точнее, о разнице в нашем с тобой восприятии фильма, хотя и тебе он очень нравится, но ты обостряешь. Когда я смотрела «Девственность», фильм Виталия Манского...

В.Манский. Пожалуйста, что-нибудь обостри.

З.Абдуллаева. ...мне было совершенно очевидно, что твои персонажи тебе глубоко антипатичны.

В.Манский. Все?

З.Абдуллаева. Почти.

В.Манский. Нет, давай все-таки разберемся. Ты считаешь, все?

З.Абдуллаева. Кто-то больше, кто-то меньше.

В.Манский. Значит, все-таки одна — больше, а другая — меньше. Значит, мое отношение к персонажам дифференцированное.

З.Абдуллаева. Да, безусловно. Но речь все-таки не о нюансах. Героини — все — тебе не нравятся.

В.Манский. Жизнь в нюансах, Зара. Ты не знала?

З.Абдуллаева. Позабыла во время просмотра «Девственности». Персонажи Олега Морозова находятся в еще более худшем положении, чем твои барышни, потому что у твоих вся жизнь впереди, а те, которых снимает Олег, уже у последней черты. И он с ними на одной волне. Можно ничего не знать о режиссере, но в фильме Олега существует некая общность состояния между персонажами и режиссером. Хотя общего между ними ничего нет. Нет там ни негативизма, ни брезгливости. И это дает другой воздух фильму. Вот и всё. Поэтому я не вполне согласна, что фильм Олега про деградацию. Да, и про нее, но там есть еще нечто, что не исчерпывается словами «деградация», «извращение» и так далее.

В.Манский. Замечательные слова! И теперь нужно сказать: «Приходите смотреть фильм Олега Морозова в никуда».

З.Абдуллаева. Это уже другая история.

Е.Фанайлова. Почему режиссеры «Артдокфеста» снимают такое кино? Почему это кино — с его, я бы осмелилась сказать, новой правдой о жизни — невозможно увидеть на центральных телевизионных каналах?

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Год начал и разочарований

АРТ ДОК ФЕСТ

Устраивать фестиваль документального кино в 2008 году было делом рисковым. С одной стороны, фильмы, которые невозможно увидеть за пределами киносмотра, уже собирают полные залы людей разного возраста и социальной принадлежности. С другой — смотреть решительно нечего: документальное кино, о подъеме которого модно говорить уже несколько лет, однообразно и неизобретательно. Отборщикам «Артдокфеста»-2008 пришлось, вероятно, нелегко, зато аншлаги на просмотрах компенсировали их усилия.

«Артдокфест» возник в 2007-м на базе кинопремии «Лавровая ветвь», вручаемой в декабре. Два предыдущих года фильмы-номинанты премии были успешно показаны заинтересованной публике, и стало понятно, что у фестиваля будет своя аудитория — из тех продвинутых зрителей, кто не считает, что документалистика далеко не исчерпывается документальными телевизионными программами. Вот и слоган «Артдокфеста»: «Кино, которое ты не увидишь по телевизору». Конечно, недоброжелатели издеваются над тем, что на определение «арт» бóльшая часть показываемых на «Артдокфесте» фильмов не тянет, но тут уж особенно привередничать не стоит: это еще сливки тех двух тысяч часов документалистики, что производится в стране ежегодно. Очевидны и количественный взлет, и общественный запрос, что дает повод говорить о буме документального кино в России, но и низкий потолок качества, из-за чего некоторые критики, напротив, констатируют кризис современной документалистики.

В использовании слова «арт» есть известный риск. В нем, с одной стороны, содержится намек на некую резервацию. Но что делать, если эпитету «художественный» по отношению к документальному кино давно никто не доверяет. Пришлось использовать синоним, чтобы было понятно, о чем речь. С другой стороны, теперь уже синоним себя дискредитирует, не пришлось бы придумывать новый термин.

Что касается стратегии показа, «Артдокфест» не хочет отказаться от роли, которую взял на себя «Кинотеатр.doc», — показывать «настоящую Россию», «негламурную реальность», «вести диалог с обществом» и т.п. Это приводит к тому, что в программе оказывается множество фильмов, любопытных для культурологов и социологов, но эстетически ничего ценного собой не представляющих. Однако несомненный плюс «Артдокфеста» — количество картин (только в конкурсе их более двадцати), среди которых опытный глаз способен выделить настоящие жемчужины.

Как наиболее интересные я отметил бы показы современных зарубежных документальных карти́н (с общей селекцией можно поспорить, но отрицать то, что у зарубежных коллег больше смелости, изобретательности и поиска, чем у нашего брата, трудно), программы «Muzdoc» (музыка в документальном кино) и «Выбор Роднянского» («Мировая документалистика — избранное»). Зрители смогли посмотреть фильмы Маркера, Пеннебейкера, Селецкиса, Реджио и других мастеров, чьи работы найти в России почти невозможно, а знать лучшие образцы документалистики необходимо. Жаль, что в программе телевизионной документалистики «Ящик-2008. Избранное» не было многих классических лент. Зритель, для которого понятие «телевизионный документальный фильм» давно стало ругательным, мог бы сравнить прошлое и на-

стоящее, и это были бы картины не только ТПО «Экран» или Рижской киностудии, а и зарубежные. Скажем, телефильм Скорсезе No Direction Home куда удачнее, чем «Да будет свет!», но его сегодня могут посмотреть только те, кто владеет английским и умеет искать фильмы в Интернете. Множество замечательных картин производят каналы HBO и «Санденс». Тут, действительно, было бы чему поудивляться.

«9 забытых песен», режиссер Галина Красноборова

Жюри фестиваля во главе с Александром Роднянским вручило главные призы фильмам «Следующее воскресение» Олега Морозова (лучший полнометражный фильм) и «Прыжок» Таисии Решетниковой (лучшая короткометражка).

А теперь чуть подробнее, и несколько слов о контексте.

Сотни производимых ежегодно документальных фильмов, не выходящих в прокат или показываемых по ТВ, как правило, принадлежат всего к нескольким жанровым направлениям. Фильмы-расследования, которые делаются без намека на эстетику и представляют собой журналистские материалы относительно большого метража. Не слишком острые, не слишком интересные, одинаковые формально, они мгновенно забываются, кажется, не только зрителями, но и создателями. Забавно, когда расследованием прикидываются псевдонаучно-популярные разработки вроде фильма «Всемирный потоп как предчувствие» (режиссер Алексей Илюхин). Повторяя принципы «Великой тайны воды» Анастасии Поповой, автор намешивает интервью с докторами наук и «экспертами» в лице экстрасенсов и других шарлатанов, монтирует их с впечатляющим видеорядом и выстраивает глобальную концепцию с претензией на объективность. При этом даже не самый внимательный зритель может заметить подтасовку внутри используемой информации. Скажем, во «Всемирном потопе», который предчувствует, по мнению автора, весь научный и околонаучный мир, есть цитаты из Библии о потопе, а также пророчества из Апокалипсиса, якобы свидетельствующие о том, что второй потоп так же предсказан, но при этом клятва Ною не приводится, а это уже существенная подмена, так как клятва отменяла второй потоп. Канал «Россия» все же ставит под этим фильмом свою подпись и, возможно, гордится им, как и «Великой тайной воды», и фильмом «Гибель империи. Византийский урок» Ольги Савостьяновой по сценарию о. Тихона (Шевкунова). Странноватое историческое расследование, посвященное поискам причин гибели Византии, на самом деле оказывается метафорой российской действительности. Метафорой грубой, смахивающей на агитку, вызывающей дискомфорт. Есть позиция, но она настолько обнажена и навязчива, что я как зритель испытываю отторжение. Если же говорить о других фильмах-расследованиях, то и они не приближаются к тем зарубежным аналогам, которые у нас известны. Иными словами, Майкл Мур, которого наши документалисты не любят, пока для русского кино недосягаем.

«Без войны», режиссер Александр Габрильян

Дальше идут фильмы-портреты. Телевизионные картины этого жанра начисто лишены авторской рефлексии, личности известных людей не отличаются одна от другой ничем, кроме интимных подробностей жизни. Творчество, характер, среда где-то на периферии любовных проблем. Это вульгарно и скучно, но заказ диктует формат. Герои показаны исполнителями заданных ролей, «говорящими головами», масками, которые только и интересуют авторов. В «Никто не хотел убегать» Ирины Бахтиной перед нами полтора десятка ученых, уехавших за рубеж или решивших остаться в России во время «утечки мозгов». Кажется, материал настолько благодатный, что фильм автоматически должен получиться: несколько драматических судеб талантливых, даже гениальных людей. Но на экране лишь маски, пересказывающие схожие истории. Жить стало плохо, уехал, устроился, тут все хорошо, но по родине иногда грущу. В перерывах между этими исповедями несколько предприимчивых парней рассказывают о том, как надо «продавать мозги» в России, как заставить людей не уезжать. Действительные герои оказываются выброшенными за пределы картины, даже в их лица не успеваешь всмотреться — они уступают место разглагольствующим дельцам, понимающим возможную выгоду от науки. Похоже на рекламный ролик, но не на кино. Среди физиков и химиков автор дал слово одному гуманитарию — ничем не примечательной выпускнице вуза, хорошо устроившейся в США и излагающей мелкобуржуазные прописные истины с видом интеллектуалки.

«Зина. Жила-была», режиссер Александр Белобоков

Можно было бы отнести фильм к «проблемным», но именно основная внутренняя проблема эмиграции не раскрыта. Нет, скажем, даже упоминания о такой причине отъезда, как бытовой антисемитизм, о котором Самарий Зеликин в свое время снял проникнутую болью картину «Исход», а ведь половина действующих лиц — евреи.

«Продавец крови», режиссер Елена Погребижская

«Никто не хотел убегать» воспринимается тем не менее как прецедент, хоть какой-то намек на то, что эмигрировавшие ученые начали интересовать главного заказчика документального кино в стране — телевидение. Пусть хоть так, но все-таки дают им слово. Тут уместно было бы вспомнить недавнюю работу молодого режиссера Александра Кугеля «Витгинзбург», где ощущение среды ученого, его интеллектуального окружения, самоирония гения переданы увлекательно и художественно настолько, что попасть в телеэфир такому фильму было бы непросто. Да он и не попал.

Снимать творческие портреты давно не модно, даже Сокуров перестал это делать. Тем не менее и здесь случаются прорывы: новый фильм Герца Франка «Вечная репетиция», над которым он работал более десяти лет, — снятый почти целиком на VHS творческий портрет театрального режиссера Евгения Арье. Никаких подробностей личной жизни, только лицо художника и репетиции его спектаклей, сквозь которые Франк говорит о том единственном, что, по его мнению, имеет значение, — о рождении и смерти.

Франк открыл в нашем документальном кино исповедальный потенциал и использовал его с удивительной силой. Это направление нашим документалистам неинтересно. Было бы странно ожидать, что у нас появится свой Алан Берлинер. Особенно после «Продавца крови», при том что этот фильм Елены Погребижской хоть как-то выбивается из потока картин о калеках и сумасшедших, которые сегодня штампуются сотнями.

Герой картины — человек, у которого было все, к чему он стремился. Неотразимое мускулистое тело, «крутая» работа в сфере недвижимости, огромный дом, молодая жена — полный набор радостей успешного потребителя. Вдруг у него обнаруживают рак в поздней стадии, он оказывается прикован к постели, кругом в долгах, без какой-либо надежды на спасение. Единственное, что он может делать, — продавать литературно оформленную историю своей болезни. Желающих купить оказывается полно — от BBC и книжных издателей до любителей интернет-блогов. Погребижская постоянно ведет взволнованный комментарий к жизни героя, даже пытается строить ее как исповедь, поводом для которой стало вдохновение литературными трудами больного человека. Уровень рефлексии автора при этом достигает двух вершин: «Читаю дневники — и боюсь того, что где-то «кольнет» и обнаружится неизлечимая болезнь» и «Покорена мужеством этого человека». Она влюблена в своего героя, как и те люди, которые пишут в комментариях к его блогам: «Держись, браток!» и «Красавец!» Основной конфликт, заключающийся в том, что смертельная болезнь ничему и не научила героя, обойден стороной. Он трясется над своими воспоминаниями, его рассказы насыщены перечислением модных брендов и смакованием масскультовых фетишей. «У меня на чердаке в шестьдесят квадратных метров нет ни одного дешевого материала», — говорит умирающий парализованный человек. Автор радуется вместе с ним. Ни религиозных, ни философских выводов нет, кроме банальных вульгаризмов. То, что главным достоянием этого человека оказалась его жена, не бросившая его за семь лет болезни, отмечено пунктиром, но не осмыслено. Режиссер, похоже, слишком влюблена в «идеальное тело в 105 кг мускулов», чтобы обратить внимание на другого человека — на женщину, которая сидит в одиночестве, пока ее муж расписывает свои страдания в Интернете под «глянец», и ждет его стон, чтобы побежать на помощь. Но эта страстотерпица неинтересна автору, что и сводит авторские переживания на банальный уровень, к сентиментальным штампам.

«Представление», режиссер Сергей Лозница

«Прыжок», режиссер Таисия Решетникова

И тем не менее «Продавец крови» — один из выдающихся на общем фоне фильмов-портретов незнаменитостей. Здесь есть хоть какая-то личность, есть какая-то мысль. В фильме Рафала Скальски «52 процента» о маленькой

девочке, которой необходимо быстро удлинить ноги, чтобы ее приняли в балетную школу, даже вопрос, чем оправданы страдания ребенка, автор не задает. Марии Миро в «Человеке из меди», как и в прошлом ее фильме «Угольная пыль», яркое формальное решение не помогает в полной мере раскрыть героя. Умный, проницательный собеседник, Миро легко располагает к себе человека, многие из героев «Рожденных в СССР» ее отца Сергея Мирошниченко согласились на интервью только благодаря ей. И при этом она пока не понимает, как сделать так, чтобы исповедь человека стала частью фильма. Как и в прошлый раз, самое важное осталось за кадром, самые интересные вещи рассказывает Мария в «живых» беседах со зрителями. Рефлексии пока тут быть рано, но есть интуиция и способность говорить, что заставляет серьезно отнестись к этому режиссеру.

Формально уровень молодых авторов с каждым годом становится выше. Фильм-открытие «Артдокфеста» «Революция, которой не было» Алены Полуниной сделан не только на западные деньги, но и на западном уровне. Это проблемное кино, в котором люди не остаются в тени проблемы, а, наоборот, придают ей дополнительную глубину. Скандальная тема — жизнь отдельно взятых членов партии «нацболов» Эдуарда Лимонова — вряд ли даст фильму вырваться за пределы фестивального пространства, но важно, что появился интерес к новым темам и, возможно, политическое кино обогатит скудную жанровую палитру современной документалистики. И все же фантастически красивый фильм не идет в глубь, он, скорее, обозначает тенденцию.

«Банный день», режиссер Алексей Федорченко

Красиво снят и дипломный фильм Галины Красноборовой «9 забытых песен», в котором мифологический содержательный пласт передается более пластическими, нежели вербальными, средствами. В «Прыжке» первокурсницы Таисии Решетниковой легко, без естественного в такой ситуации драматизма передан внутренний конфликт решившейся на опасный прыжок девушки, избравшей такой способ прервать беременность. Видно, что вопрос о том, как снимать, чтобы захватить зрителя, уже не стоит, на первый план выходит содержательная сторона, и тут начинаются проблемы.

Здесь из молодых интереснее всех мне показался Александр Габрильян, который как раз не так уверенно владеет формальными средствами, но является одним из тех немногих документалистов, которые способны сопереживать, сочувствовать своим героям. Пару лет назад Габрильян заявил о себе фильмом «Ангелы, живущие на земле» — учебной работой про детей в приюте, где автор прожил с детьми какое-то время бок о бок. Саша — удивительный человек, прошедший службу в Чечне, получивший «зеленый берет» — знак отличия в элитных воинских подразделениях, проделавший огромный внутренний путь от солдата до выпускника мастерской Сергея Мирошниченко. Его взгляд на армию в новом фильме «Без войны», одном из самых интересных фильмов года, — взгляд изнутри. Сначала вся боль и радость страшного испытания на право носить «краповый берет», затем — монотонные военные будни без какого-то очевидного смысла. А потом, после этой жизни без событий — построения с долгим перечислением имен погибших товарищей. Габрильян сложно относится к армии, к миру вообще. На просмотре его фильма происходит встреча зрителя с автором, идет мучительный диалог, в котором рождается нечто важное для обеих сторон.

Среди заметных фильмов прошедшего года я выделил бы «Представление» Сергея Лозницы, «Следующее воскресение» Олега Морозова, «Зина. Жила-была» Александра Белобокова, «Банный день» Алексея Федорченко, а также «Девственность» и «Рассвет/закат» Виталия Манского. Про последние два фильма уже много написано, достаточно сказать, что они яркие, необычные для современного русского кино. И в обоих случаях замысел оказался сильнее, чем воплощение. В первом случае потому, что автор сценария Дмитрий Быков сузил до медицинского термина смысл понятия «девственность» и вместе с ним идею режиссера. Во втором случае у далай-ламы не было желания раскрываться, а у Виталия Манского — времени и возможности говорить начистоту; в результате перед зрителем оказалась маска, она же и на постере к фильму. «Представление» Лозницы продолжает путь режиссера от формальных экспериментов к глубине смыслов.

Законченным произведением мне представляется «Банный день» Алексея Федорченко — философское размышление на тему, что осталось от тех, кто в 1917 году повернул страну в неслыханном направлении. Красноармейцы октябрьского призыва рассказывают сегодня о своих подвигах: как они «рубали» шашками, как совершали поступки нечеловеческой жестокости. Горькая ирония в том, что в конце жизни они ничего не осознали, до сих пор с радостью вспоминают буйные дни своей молодости. Довольно серьезное и мрачное высказывание режиссера.

Не менее мрачно пропитанное смертью «Следующее воскресение» Олега Морозова, герои которого вскоре после съемок умерли. Наркоманы, пьяницы и просто обычные люди уравнены перед роком, и их молодость им не поможет. Противоречивый способ съемки, близкий к принципу флаэртианских натурщиков, спорные с этической точки зрения моменты, жутковатое ощущение подглядывания за мертвецами, о которых традиционно говорят только хорошее.

Наконец «Зина. Жила-была» Александра Белобокова. Прекрасный пример того, как можно, сидя дома перед компьютером, не располагая даже минимальными средствами, сделать замечательный фильм. «Зина» состоит из перетекающих один в другой семейных фотоснимков. Трагедия нескольких жизней, нескольких тотальных одиночеств — это то же самое, чего пытался добиться в «Частных хрониках» Манский, но сделано меньшими средствами и с более сильным конечным эффектом, так как здесь достоверность выше, чем у открытого эксперимента.

Серьезных фильмов очень мало, и даже те, что сняты и представлены зрителю, — это больше тенденции, чем законченные произведения. В этом смысле прошедший год — год начал, о развитии которых придется судить уже впоследствии. И год разочарований. Полные залы «Артдокфеста» — грустное свидетельство того, что людям просто не с чем сравнить те фильмы, которые они считают замечательными. Ретроспектива лучших отечественных и зарубежных картин в рамках фестиваля это только подтвердила.

ЖАН ПЕРРЕ

Взгляд на реальность с Женевского озера

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ИЗАБЕЛЬ КАРНАЗ

АРТ ДОК ФЕСТ

Жан Перре

В начале декабря минувшего года в Москве на втором фестивале документального кино «Артдокфест» наряду с конкурсной программой фильмов, снятых на русском языке, зрителям была предоставлена возможность ознакомиться с работами мировой документалистики. Директор «Артдокфеста» Виталий Манский часто посещает швейцарский фестиваль неигрового кино Vision du réel, существующий уже пятнадцать лет в маленьком городке около Женевы. Вместе с Жаном Перре, директором этого фестиваля, они выбрали для «Артдокфеста» восемь картин, которые представляют самые разные течения документального кино, от личных дневников японского режиссера Наоми Кавасэ до социальных короткометражек швейцарца Фернана Мельгара.

Изабель Карназ. Цель «Артдокфеста» — предложить фильмы, не попадающие на телевидение по политическим или эстетическим причинам. Хочу спросить вас, господин Перре: как вы объясняете разницу между авторской документалистикой и телевизионным производством? Она характерна только для России?

Жан Перре. Документальное кино является в настоящее время самым необычным и рискованным типом кинематографа и представляет собой вид сопротивления искусственной и упрощенной версии реальности, которую предъявляют средства массовой информации. Аудиовизуальные потоки стремятся к трем целям, к трем обманчивым представлениям. Первая из них — близость к происходящему. Массмедиа считают, что, будучи как можно ближе к событиям, они способны лучше описывать реальность. Второе обманчивое представление — массмедиа считают, что, рассказывая о событиях именно в тот момент, когда они происходят, они могут информировать публику как нельзя лучше. И третье — зритель находится в непрерывном потоке и убежден, что ничего не пропускает. Но массмедиа считают зрителя не разумным, думающим и любознательным гражданином, а, скорее, клиентом.

Документальное кино, в противоположность массамедиа, ставит на первое место идею фрагмента, мгновения, незаконченности и постоянно говорит, что никогда никакой фильм не даст исчерпывающего представления о реальности, не раскроет правду, а только расскажет о разной правде. Прежде всего, этот тип кино требует от зрителя, от гражданина актуализации самого

«Идише мама», режиссеры Ефим Шлик, Геннадий Кучук

лучшего в нем. Он провоцирует нас, задает загадки и, самое главное, непременно обозначает дистанцию. Чем отличаются режиссеры, приглашенные на наши фестивали в Швейцарии и Москве? Они держат подходящую дистанцию между ними, их взглядом на мир и тем, что они снимают. В средствах массовой информации этот треугольник между реальностью, которая снимается, режиссером и зрителем либо не существует, либо определенным образом нивелируется. Есть непрерывный агрессивный поток, порождающий всеобщую амнезию. Так что разница действительно огромная между таким потоком и документальным кино, которое задает вопросы, вызывает эмоции и размышления.

Изабель Карназ. На фестивале Vision du réel показывают как документальное кино в чистом виде, так и фильмы, находящиеся на рубеже жанров. В названии фестиваля даже не упоминается слово «документальный», а говорится о взгляде на реальность.

Жан Перре. Мы иногда принимаем рискованные решения. Например, в рамках нашего фестиваля показали «Тюльпан» — последний фильм Сергея Дворцевого. Этот фильм считается игровым. Однако в нем явно чувствуется влияние документального кино. Так что сложно сказать, где эти границы. Мы интересуемся также и современным искусством, показываем, например, видеоарт. Самое главное, чтобы эти произведения несли в себе внимательное, особое отношение к реальности, чтобы было непосредственное соприкосновение режиссера с ней. Напротив, нам менее интересно, например, показывать фильмы, полностью снятые в студии, даже если цель работы — тщательная реконструкция исторических событий. Документальное кино отличает-

«52 процента», режиссер Рафал Скальски

ся тем, что оно подсказывает зрителю: то, что он смотрит, — подлинность. Но это не значит, что подлинность — это правда. Нет одной правды, но есть несколько правд, разные способы ви́дения. Название нашего фестиваля — Vision du réel, «Взгляд на реальность» — и есть утверждение субъективности ви́дения, точки зрения, утверждение индивидуальности режиссера.

Изабель Карназ. Чем отличается русская документалистика от европейской? Есть ли у российских режиссеров особая, необыкновенная манера отражать течение времени?

Жан Перре. Александр Сокуров, например, создает единственное в своем роде течение времени. Сергей Дворцевой тоже имеет определенное отношение к презентации времени в своих фильмах. У режиссера Александра Малинина, который, к сожалению, умер еще в молодости, было уникальное восприятие этой категории и того, как ее выразить через кино. Все это, наверное, связано с каким-то особым переживанием времени в русской культуре. С другой стороны, мне кажется, что молодым русским режиссерам пока трудно напрямую сталкиваться с социально-экономической или политической ситуацией в их собственной стране. Или, быть может, тут действуют какие-то иные мотивы.

Изабель Карназ. Сергей Дворцевой говорит, что в документальном кино есть что-то дьявольское. Он считает, что часто режиссеры-документалисты безнравственны: если на их глазах во время съемок с героем что-то произойдет, то они чаще всего продолжат снимать, вместо того чтобы помочь человеку.

Жан Перре. Да, режиссер как раз снимает. По-английски to shoot — это и «снять», и «убить». У некоторых народов существует убеждение, что когда человека снимают или фотографируют — крадут его душу. Так что, естественно, бывает, что режиссеры поступают, как хулиганы, не обращая внимания на то, что оставляют за собой. Но все-таки мне кажется, что авторы документального кино, как правило, очень порядочные люди. Например, есть такой французский режиссер Брюно Улмер, который снял фильм о мигрантах из Северной Африки, которые приезжают в Европу и, чтобы выжить, занимаются проституцией. Он не только снял картину об этой реальности, но помимо съемки фильма еще и выполнил социальную миссию — помог этим людям найти достойную работу. В принципе, когда автор соблюдает этическую сторону своей профессии и уважает тех, кого снимает, он может показывать деградацию и нищету своих героев, но одновременно он, как правило, старается представить и их достоинства.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

ЕЛЕНА СТИШОВА

Космос как страдание

1

В «Бумажном солдате», построенном по преимуществу на общих и средних планах, мелькнет крупный план главного героя, снятый en face у самой кромки кадра. Доктор Покровский (Мераб Нинидзе) смотрит в камеру с веселым прищуром, подносит к глазам полевой бинокль и вгляды-вается — по логике эпизода — в подмосковные дали, выбеленные последним снегом. Логика фильма высвечивает в этом кадре неочевидный — а по мне, главный, — смысл: герой всматривается в будущее. Ведь не просто так в другом эпизоде прозвучит, окликая тот крупный план, реплика доктора: «Будущее поколение будет издеваться, смеяться над страстями нашими...» Так оно и будет, точнее, было в начале 90-х, автор отлично об этом осведомлен. Его картина может быть истолкована как полемический жест в сторону тех, кто пытался оболгать шестидесятников как поколение наивных хлюпиков, сотрудничавших с властью. Человек из будущего по отношению к своим персонажам и событиям, режиссер кодирует в образной плоти фильма свое отношение к шестидесятникам как к *культурным героям*.

Предупреждая коронный журналистский вопрос: «Что вы хотели сказать своим фильмом?», Алексей Герман-младший именно на него и ответил одному из интервьюеров: «...Я хотел реконструировать 60-е годы... Страна тогда стремилась пре-

«Бумажный солдат»

Авторы сценария **Алексей Герман-младший при участии Владимира Аркуши и Юлии Глезаровой**
Режиссер **Алексей Герман-младший**
Операторы **Алишер Хамидходжаев, Максим Дроздов**
Художники **Сергей Коковкин, Эльдар Кархалев, Сергей Ракутов**
Музыкальное оформление: **Федор Софронов**
Звукорежиссер **Тариэль Гасан-заде**
В ролях: **Мераб Нинидзе, Чулпан Хаматова, Анастасия Шевелева и другие**
Phenomen Films, телеканал «Россия» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии, киностудии «Ленфильм» и Rotterdam Film Fund (Нидерланды)
Россия
2008

одолеть сталинское наследие и ставила перед собой действительно великие, полные романтики задачи. Для меня это фильм о том, как легко может быть разрушен хрупкий и деликатный механизм человечности. Он о могучей силе идей и о том, как легко они могут привести человека к страданиям и смерти».

Стало быть — продолжу в духе режиссера, — фильм о том, что великие идеи обручены со смертью. Тем паче у нас, на Руси. «...Дело прочно, когда под ним струится кровь», — писал почти забытый ныне Некрасов, предтеча революционных демократов, шестидесятников «золотого века».

Сквозное действие «Бумажного солдата» спрессовано на отрезке шести недель 1961 года в казахстанском Байконуре, пронизано сырым туманом, сумеречным светом талой февральской степи и нервными разговорами о предстоящем полете человека в космос...

Смертельный риск запуска понимают все посвященные. Жена Даниила Нина (Чулпан Хаматова) — тоже, как и муж, врач отряда космонавтов, задает вопросы: «Почему человек никому не интересен? Почему только идеи, идеи, идеи?» В дурном предчувствии она не хочет отпускать Даниила на Байконур, откуда он вырвался в Москву для защиты диссертации. Нина не верит, что все обойдется, ей мнится, что от космического пилота останутся лишь черные головешки.

Предвестники дня Икс не обнадеживают. В начале фильма мы видим результаты очередного пробного полета: распростертый на земле манекен, нераскрывшийся парашют и чудом уцелевшую, но раненую собаку. Корабль вышел на орбиту, а катапульта не сработала.

Микшируя реплики, режиссер заставляет вслушиваться и выдергивать из контекста смыслообразующие высказывания. Какой-то военный уверен, что «без риска космоса не освоить, а бояться риска и возможных жертв — значит тормозить полеты в космос». Летчики из отряда космонавтов ёрничают по поводу того, что их дразнят «лайками». Юрий (понятное дело, это Гагарин, только без фирменной улыбки) шутит: мол, посадят тебя в коробочку и — лети. Самый молодой из отряда космонавтов мучается ночными кошмарами, исповедуется доктору: он готов пожертвовать собой во имя великого дела... И сгорает в барокамере из-за короткого замыкания. У Юрия истерика. Тот, чей облик заворожит человечество три недели спустя, рыдает в обнимку с подушкой на мокром полу в ванной комнате, и доктор отпаивает его водкой...

Вернемся к тому, что режиссер ставил себе задачу реконструировать 60-е. То есть воссоздать знаковую эпоху XX века — оттепель. Соединив в одном сюжете «физиков» и «лириков», выступающих здесь под псевдонимом медиков, Алексей Герман-младший по сути выводит на авансцену фильма носителей и создателей главных смыслов и ценностей оттепели. Ценностей, ныне забытых и неактуальных. Чем оборачивается подобная «забывчивость» для общества, объясняет известный социолог Борис Дубин: «Дезактуализация прошлого, потеря социальной способности (и прежде всего со стороны продвинутых групп интеллектуалов) его снова «спрашивать» и заново интерпретировать «ответы» превращает культуру в почтенный, но малопосещаемый музей»[1].

Режиссерской стратегии, пожалуй, больше соответствует термин «деконструкция», включающий в себя одновременно и деструкцию, и реконструкцию. Для реконструкции байконурских событий накануне гагаринского полета режиссер использует новые лекала — их не сыщешь в кинотекстах 60-х. О полете Юрия Гагарина ни в советском, ни в постсоветском кино — кроме бравурного документального официоза — нет ни одного заметного игрового фильма. Можно вспомнить разве что «Укрощение огня» (1972) Даниила Храбровицкого — традиционалистскую эпопею о ракетостроителях, где мелькает актер в гриме Гагарина, но в главной роли — Главный Конструктор.

[1] Дубин Б. Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий. — «Отечественные записки», 2008, № 4, с. 1.

Словом, Алексей Герман-младший оказался первооткрывателем этой табуированной в кинематографе, да и вообще в нашей культуре темы. Гагарин приговорен быть легендой, монументом, «идолом», каковой мы и увидим в финале фильма. Адреналин космических побед, от которого в свое время впадала в драйв страна, давно иссяк. Фильм — о цене того адреналина. О скрытом за парадными декорациями космических триумфов. О чем знали лишь посвященные, имевшие допуск на спецобъекты в обмен на подписку о неразглашении. Все связанное с освоением космоса было частью нашей оборонки (ВПК),

«Бумажный солдат»

а значит, тайной за семью печатями. Скорей всего, космическая эпопея советских времен по сей день относится к документам гостайны, хотя кое-какие факты за эти десятилетия стали известны благодаря утечке информации и безотказному «сарафанному радио». Как говорится, шило в мешке не утаишь.

Изобразительное и режиссерское решение фильма, так впечатлившее венецианское жюри прошедшего года (призы за режиссуру и за операторскую работу), выросло, на мой взгляд, из железной установки автора *идти в другую сторону,* как он это делает из фильма в фильм, освобождая наше восприятие от ржавчины стереотипов.

На сей раз в альтернативном выборе можно было опереться хотя бы на дневники «Скрытый космос» генерала Каманина — знаменитого в свое время руководителя подготовки наших первых космонавтов, прозванного «космическим батей». Правдивый и жесткий документ, написанный в протокольном стиле, без беллетристических красот, без всякого пафоса рассказывает о том, через какие тернии пробивались к звездам[2].

Догадываюсь, что режиссер знаком с этим документом. Во всяком случае, эпизод возгорания барокамеры описан у Каманина. В его записях найдем и свидетельства о главной засаде тех сумасшедших предпусковых недель — проблеме приземления. Вернется ли космонавт живым или снопом рухнет на землю, как тот манекен в начале фильма, — ни одна душа не могла дать ответ на вопрос, витающий над Байконуром.

Словом, космический сюжет «Бумажного солдата» — не придумка, но основанная на доступных документах исторически достоверная хроника. Режиссер ломает миф о космонавтах — небожителях и полубогах — и на его обломках создает максимально приближенную к правде версию, как это было. Или как это могло быть.

---

[2] Н.Каманин, описывая проводы Гагарина и Титова к стартовой площадке, не скрыл: многие плакали, будто на верную гибель провожали...

Железное «надо», воспитанное советской системой, романтическая вера, что полет к звездам волшебным образом все изменит на земле (навязчивый мотив фильма), наконец, желание славы — тоже не в последнюю очередь, — все вместе работало на энтузиазм отряда. Страх смерти, о чем у нас не принято говорить, был, и его заговаривали, как могли: «Нельзя отступать. Без всяких лишних вопросов, без всяких сомнений надо идти вперед», — внушает Юрию доктор Покровский. А сам мается именно что сомнениями и постоянной головной болью.

«Бумажный солдат»

В фильме — избыточное пустое пространство, продутое космическими сквозняками, и скупые интерьеры. Снятые в ракурсе выгородки, углы, занавешенные шторками. Ни одного нормального жилья ни в Москве, ни на Байконуре — все больше времянки, сараюшки, бараки. Так и не поймешь, где все-таки живет доктор Покровский, где ест-пьет и где остается наедине с самим собой. Даже любовная сцена с женой, прерванная вторжением приятеля, происходит за тряпочной занавеской. Может, так отыгрывается приснопамятная «безбытность» шестидесятников? Бездомье, отсутствие частного пространства — характеристика времени, еще не утратившего иллюзий всеобщего братства.

Туда, за горизонт, где, по-видимому, располагается секретный объект — инфраструктура космодрома — мы не попадем. Режиссер оставляет нас и своих героев на ближних подступах к стартовой площадке, в промозглой весенней степи, покрытой талыми водами, отсылающими к «Сталкеру». Лишь дважды за весь длинный фильм мы увидим образы неземной красоты: иглу многоступенчатой ракеты, неслышно уходящей в жемчужно-серое небо за горизонтом степи. Компьютерные технологии не сравнятся с рукотворным кадром, снятым поверх горбов надменного верблюда, словно врытого в землю, как языческое изваяние.

В этом угрюмом пространстве, откуда вот-вот стартует космическая эра, легко наткнуться на памятники сталинского террора: руины лагерных бараков все еще стоят, и в них гнездятся птицы. Отправившись на поиски мужа в Казахстан, Нина попадает в места, где располагался А.Л.Ж.И.Р. — Акмолинский лагерь жен изменников родины. И оказывается в эпицентре зачистки, как сказали бы сейчас, этой злосчастной территории. Спецназ поджигает лагерные постройки и отстреливает брошенных овчарок, «верных Русланов», служивших в лагерной охране.

Всего пять лет прошло после XX съезда, освободившего политзаключенных. Герои «Бумажного солдата» — в основном дети репрессированных роди-

телей, потомки ссыльных, осевших на окраине империи, в немыслимо короткий срок превратившейся из заповедника концлагерей в передний край научно-технических достижений человечества, где на днях случится триумфальный прорыв к звездам.

Едва ли не каждый план-эпизод тянет за собой шлейф ассоциаций и реминисценций.

В толщу нарратива погружен исторический бэкграунд фильма, который иным критикам представляется всего лишь мелодрамой на фоне первого полета человека в космос.

2

Мелодрама в «Бумажном солдате» — всего лишь способ связать одним узлом многослойный нарратив фильма. Доктор Покровский женат, жена Нина в Москве, у него вялый роман с Верой (Анастасия Шевелева), сотрудницей космодрома. Та ходит за ним хвостиком, он же позволяет себя любить и не испытывает неудобства, когда Вера завязывает ему шнурки. Он просто этого не замечает, как не замечает того, что в него влюблены все немногочисленные женщины космодрома. Даниил погружен в себя и жестко зафиксирован на одном: чтобы полет Юрия прошел успешно. У него сложные отношения с Ниной, они вроде бы расходятся, Вера называет Даниила своим женихом, но приезжает Нина, и ее присутствие все возвращает на свои места... Чулпан Хаматовой блестяще удалась роль сильной и умной женщины — про таких, как она, знаменитый поэт-шестидесятник написал: «Лучшие мужчины — это женщины». Такая, как Нина, может стать диссиденткой лет через десять-пятнадцать. В экранном 61-м она носит шиньон, как было модно, курит папиросы «Беломор», прикуривая одну от другой, хочет ребенка от Даниила и — в отличие от поборников «ленинских норм» — уже понимает, что «ваш Ленин был кровопийца и немецкий шпион».

Реконструировать предметную среду и образ жизни шестидесятников можно и без визуальных подсказок. У каждого итээра была гитара и портрет Хемингуэя в свитере крупной вязки. Страна пела Окуджаву и крутила его записи на пленочных магнитофонах «Днепр». Эту расхожую семиотику еще есть кому помнить. Режиссер ее, естественно, использует.

Самое сложное и практически не поддающееся воссозданию — мироощущение шестидесятников, последних идеалистов русского XX века. Есть один великий документ, снятый Маргаритой Пилихиной специально для хуциевской «Заставы Ильича»: сравнимый с литургическим действом вечер поэтов в Политехническом. Ни сыграть, ни воссоздать ту ауру нецерковной соборности невозможно. Тиражирование матрицы именно ауру стирает.

В мелодраме «Над темной водой» Валерий Тодоровский и Дмитрий Месхиев пытались сымитировать воздух того времени — не вышло. А режиссер «Бумажного солдата» даже и не пытается — и правильно делает. Похоже, чутье подсказало: время не было гомогенным, как в мифе, и люди 60-х не были клонами. «Шестидесятники — это псевдоним времени», — убежден сегодня писатель Ст.Рассадин, тот, кто запустил это понятие, опубликовав на заре десятилетия одноименную (и опальную) статью.

Алексей Герман-младший — внимательный зритель отечественных картин, созданных в 60-е годы. В его «Солдате» немало отсылок к предшественникам.

Намеренно не стану перечислять парафразы из Германа-старшего. Что хотелось сказать по сему поводу, уже сказано в моем тексте о «Гарпастуме» («ИК», 2006, № 1). Одно лишь повторю: сын жестче и рациональнее отца. Хотя бы потому, что по факту своего рождения (1976 год) вырос без иллюзий, в 80-е. Если знаменитое mot «о вечно бабьем в русской душе» вполне пристало Алексею Юрьевичу, то Алексею Алексеевичу такой комплимент не сделаешь. Герман-отец — чувствилище эпохи, Герман-сын — бесстрастный интеллектуал-визионер.

Далее. Не роммовские ли «9 дней одного года» (1962) подсказали композицию «Бумажного солдата», разделенного на шесть частей с подзаголовками, отсчитывающими недели до запуска? Не оттуда ли и идея любовного треугольника, и герой-трудоголик, мучающий влюбленных в него женщин сомнамбулической погруженностью в свои мужские думы?

Парафраз эпизода из «Заставы Ильича», где герой встречается с призраком погибшего на фронте отца, легко прочитывается в «Бумажном солдате», но опять же режиссер толкует сцену с точностью до наоборот. У Хуциева отец не мог помочь сыну советом: сын-то уже старше отца. Даниилу тоже явились родители, сгинувшие в сталинских лагерях. И отец, знаменитый хирург, ставит диагноз недомоганию сына: «Это называется сшибка. Два противоположных импульса приказа, идущих внутри головного мозга. Ты же делаешь что-то противное природе своей. Обрекаешь кого-то на смерть. Ты же врач...»

Отдельная песня — недавний «Космос как предчувствие» Алексея Учителя. Там избранник Космоса, любимец богов, — один из нас, обыкновенный парень с фирменной улыбкой. Его можно и не запомнить, если бы не развязавшийся на ботинке шнурок. «Бумажный солдат» неявно полемизирует с мистикой «Космоса» и развязавшийся шнурок цитирует иронически.

Ключевая сцена на подмосковной дачке, где зимним днем собираются друзья, чтобы отпраздновать Данину защиту (защитил кандидатскую как докторскую), отсылает и к пикнику из «Июльского дождя», и к вечеринке из «Заставы Ильича». Разговоры «за жизнь», перетекающие в мировоззренческие споры, — чисто русский дискурс, не что иное, определяет внутреннее сходство эстетически несхожих эпизодов.

Под гитару напевают эдак меланхолично песни Окуджавы и первым делом запетый в те годы «Сентиментальный марш». Режиссер, конечно, знает, что молодые интеллектуалы перестроечного призыва поставили поэту в строку именно «комиссаров в пыльных шлемах». И строка эта звучит — для меня, по крайней мере, — как намек на случившийся-таки разрыв поколений, предчувствуемый Даниилом уже тогда, в 1961-м.

И «Бумажного солдата» споют. Хором: «Он переделать мир хотел, чтоб был счастливым каждый» — слова, кодирующие утопию шестидесятников, готовых шагнуть в огонь, как тот мальчик-космонавт, сгоревший в барокамере.

При виртуозном внутрикадровом монтаже сцена воспринимается на слух как театральное действо. Привкус театральности возникает благодаря сценической подаче реплик, каждая из которых открыто декларативна, а в целом они что-то вроде каталога шестидесятнических идей в представлении автора:

«...Нам тридцать лет, и мы первое поколение за многие годы, которому ничто не помешает сделать жизнь свободной, прекрасной и счастливой».

«...Для меня важна жертвенность. Идея, ради которой я могу пожертвовать собой».

«...Оттого, что русская интеллигенция уже двести лет как несогласна с собой, все запуталось».

«...Интеллигент — это прекрасная, но бесполезная ваза... Слабое ранимое существо, способное только причитать и расстраиваться».

«...Откуда у нас такая разболтанность, желание рассуждать? Должны же мы железной рукой создать новую жизнь. Не такую, как при Сталине...»

Последняя реплика принадлежит доктору Покровскому — ипохондрику и рефлексанту. Эти свойства, заметьте, не входят в хрестоматийную типологию шестидесятников. Режиссер нагружает героя риторикой, каковая должна представить его как патриота без страха и упрека, верящего в то, что все идет, как надо. Но мимезис роли Мераба Нинидзе, пластика страдающего, мятущегося интеллигента, — в очевидном конфликте с его «правильными» речами.

Словом, доктор Покровский переживает мучительный душевный разлад, беря на себя всю меру ответственности за безопасность полета. Актер и режиссер погружают нас в пространство экзистенциальной драмы, пусть она и не осознана самим героем. Глубоко интимные, потаенные переживания об-

рекают его на одиночество в окружении любящих женщин. «Я один в этом пустом поле, в центре Азии, — скажет он жене. — Нинка, ты ничего не поняла».

В фильме начисто нет политических обертонов, а идеологические завернуты в целлофан трескучей риторики, с которой с трудом справляются космонавты, зубрящие свои предполетные речи.

Десятилетия спустя станет известно, да и то в узких кругах, что американцы отстали от нас еще и потому, что риск полета человека в космос был, по их

«Бумажный солдат»

мнению, непомерно высок. Они проигрывали космическую гонку, но выжидали. Даниил Покровский не знает цифр мониторинга риска (а он велся), но ему и так все ясно. Вслух мечтающий о нашей космической базе на Луне всего-то через восемь лет, доктор не может внутренне оправдать человеческую цену подобных побед. Но он еще не созрел, чтобы осознать бесчеловечность режима и пойти на разрыв с ним. Смерть оказалась радикальным способом снять внутренние противоречия.

Смерть доктора, как и смерть учителя в муратовском «Астеническом синдроме», символична — это событие не житейского, но метафизического свойства. В «Бумажном солдате», который прежде всего впечатляет физиологией байконурского быта, есть метафизическое пространство. Оно расширяется по мере того, как доктор Покровский приближается к роковому рубежу. Мистическая встреча с родителями и отцовское предсказание «Ты скоро умрешь! Будем вместе, всей семьей» не нарушают стилевого единства картины. Призраки так же реальны, как другие персонажи. И смерть героя разыграна по законам экранного реализма.

...Даниил по-детски загадывает: все будет хорошо, если ему удастся проехаться на заднем колесе велосипеда. Ему это удается. Он закладывает вираж вокруг кособокого сарайчика — и раз, и другой, а на третий велосипед выезжает из-за сарая уже без седока...

Нина бросается спасать мужа, делает ему массаж сердца — бесполезно. Под ее звериный вой на горизонте полыхнет зарево и ракета с Гагариным уйдет в небо. Неслышная смерть на задворках полигона и прорыв в космос, за которым следит все человечество, — контраст частного горя и глобальных чувств, бушующих на планете, отыграется в конкретной сцене.

Раздобыв полуторку и погрузив тело мужа на голый пол кузова, Нина услышит обрывки восторженных реплик: Гагарин благополучно приземлился. Ликующие солдатики в корявых грубошерстных шинелях на радостях качают Нину.

3

Эпилог датирован 1971 годом. Хронология в фильме — троп, иносказание. 71-й — это уже после конца оттепели, после процесса Синявского и Даниэля, после вторжения советских танков в Прагу. И после гибели Гагарина. Реванш партийной бюрократии в разгаре, страна погружается в застой. Грядут массовая эмиграция, диссидентское движение, «самиздат» и война в Афганистане.

Нина, уже с короткой стрижкой, и похорошевшая Вера вроде бы живут вместе. Как две вдовы одного мужа. И вместе едут за город на чей-то день рождения — похоже, туда, где отмечали Данину защиту. Те же лица. Нет только Даниила и того гинеколога, который учил Нину, когда больше всего шансов забеременеть, — он покончил с собой. Скульптор Прокопов изваял монумент Гагарина. Нине и Вере не нравится: «Был человек, а стал каменным каким-то идолом». Кто-то продает сервиз, решившись отвалить за бугор, зато Гарик, тот, кто отрекался от принадлежности к интеллигенции, в отличном настроении: купил машину, купил холодильник, едет на службу в Чехословакию и хочет жениться на Вере. А Вера — никак.

Чеховский дискурс, пульсирующий в фильме, пробьется в финале заключительным эпизодом. Удрав с пикника, Нина и Вера, подсказывая друг другу, припоминают финальный монолог Сони из «Дяди Вани»: «...будем терпеливо сносить испытания, которые пошлет нам судьба, будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя...» «А потом мы умрем, — подхватит Нина, — и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, плакали, что нам было горько...» И, уже смеясь, борясь с зонтом, который никак не хочет открываться, закончат вместе: «Мы с тобой увидим жизнь светлую, прекрасную...»[3]

4

Память о прошлом исходит из настоящего.

Весной на мою электронную почту пришло сообщение: Принстонский университет (США) объявляет симпозиум на тему «Дискурс страдания в славянских культурах». О чем прочно забыто в современной российской культуре. В культуре, которая потрясала мир образами страдающей души.

«Бумажный солдат» возвращает эту парадигму. Его герои — люди 60-х, еще не утратившие высочайшей способности души — страдать.

Иные патриот-критики недовольны «Бумажным солдатом», усматривая напраслину в якобы тенденциозном показе страны, опередившей мир в освоении космоса. Режиссер же, переведя сие утверждение в вопросительную модальность, ответил на вопрос сложно и бескомпромиссно. И радикально обновил сильно затуманенные представления о близком прошлом, погруженном в миф.

---

[3] Цитируется на слух.

АНТОН ДОЛИН

Зазеркалье

Любимый вопрос семейных психологов, профессиональных и доморощенных: если бы план фра Лоренцо удался и Ромео с Джульеттой сбежали бы в другой город, благополучно начав семейную жизнь, что бы с ними случилось? Почти все сходятся на том, что совместная жизнь экзальтированной пары не была бы долгой и счастливой. Взяв на вооружение пару, будоражащую мир в последнее десятилетие куда больше, чем веронские любовники, Сэм Мендес дает свою версию ответа в «Дороге перемен» — фильме, в котором через одиннадцать лет после «Титаника» впервые встретились на экране Кейт Уинслет и Леонардо Ди Каприо. Отличный ход для продвижения непростого и не вполне массового фильма: вновь соединить самых романтических возлюбленных мирового кино. Дополнительную пикантность этому придает давняя дружба Кейт и Лео, завязавшаяся на съемках «Титаника», но ни разу с тех пор не вылившаяся в профессиональное сотрудничество, а также тот факт, что Уинслет — жена Мендеса, и в «Дороге перемен» (фильме о супружестве) он впервые решился с ней поработать. Результаты публичного признания в любви общеизвестны. Пятикратно номинированная на «Оскар» и «Золотой глобус» Кейт, ни разу до сих пор не получавшая мало-мальски значимого трофея, отхватила два «Золотых глобуса» сразу (второстепенный — за «Чтеца», а важнейший именно за «Дорогу перемен»). Эффектное было зрелище: опытная актриса лепечет что-то со сцены, как дитя, по бумажке, и не сразу становится ясно, что этот опыт для нее — первый... В зале светится, как фонарь, влюбленный супруг. Вот это — рекламная акция!

В этих трогательных подробностях утонул тот немаловажный факт,

«Дорога перемен» ***(Revolutionary Road)***
По одноименному роману Ричарда Йейтса
Автор сценария **Джастин Хейт**
Режиссер **Сэм Мендес**
Оператор **Роджер Дикинс**
Художник **Кристи Зи**
Композитор **Томас Ньюмен**
В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Кейт Уинслет, Майкл Шеннон, Райан Симпкинс, Кэти Бейтс и другие**
Dream Works SKG, BBC Films, Evamere Entertainment, Neal Street Productions, Goldcrest Pictures, Scott Rudin Productions
США — Великобритания
2008

что «Дорога перемен», в которой Мендес вернулся к главным темам самой известной своей картины «Красота по-американски» — банальность и уникальность, мечта и способы ее осуществления, — поставлена по одному из важнейших текстов послевоенной американской литературы, одноименному роману Ричарда Йейтса (1961). Для книгочеев, многие из которых «Титаник» не смотрели, это событие не менее сенсационное, чем экранизация, скажем, «Над пропастью во ржи». Экранизация, надо заметить, щепетильная в мельчайших деталях: многие сцены, которые кажутся апофеозом тонкой режис-

«Дорога перемен»

суры, позаимствованы из книги. Вот любовница героя после совокупления случайно роняет одеяло, обнажая грудь, и суетливо, по-девчачьи, прикрывается — это из романа. Феноменальный финал, в котором престарелый супруг надоедливой риэлторши выключает звук на слуховом аппарате, переставая слушать монолог жены, — оттуда же. Каждый кадр кричит о том, как тщательно старались Мендес и сценарист Джастин Хейт не опошлить книгу, не снизить пафос, не запороть диалоги. Адекватный перенос выдающегося текста на экран — высокая и крайне сложная задача, выполненная здесь с блеском и без буквализма (внутренними монологами пожертвовали).

Мендес изучил Йейтса досконально и учел, к примеру, что путевку в жизнь начинающему литератору («Дорога перемен» была дебютным романом) дал не кто иной, как Теннесси Уильямс. В своей театральной ипостаси Мендес начинал карьеру с постановок по Чехову («Вишневый сад») и самому Уильямсу («Стеклянный зверинец», параллели с которым в романе Йейтса читаются без труда), а на роль секретарши Морин Груб в «Дороге перемен» взял отличную молодую актрису Зои Казан, только что игравшую на сцене в «Чайке». Зои — внучка Элии Казана, который, как и Мендес, совмещал театр и кино: именно ему обязан лучшими постановками тот же Уильямс...

Однако было бы ошибкой думать, будто режиссер-эстет заботился только об изысканных театроведческих параллелях: он и о «Титанике» не забывал. Недаром «Дорога перемен» начинается в той точке, где заканчивался романтический эпос Джеймса Кэмерона — с танца Лео и Кейт, ложного обещания будущего и невозможного счастья. Не случайно появилась в роли благородной сводницы (на сей раз привозящей свежеиспеченных супругов в уютный домик на улице Революционеров, а не благословляющая их на корабле) Кэти Бейтс. Привет «Титанику» — и травестийный эпизод, в котором героиня Кейт Уинслет, оскорбленная нелюбимым мужем-прагматиком (в роли оного уже не Билли Зейн, а сам Ди Каприо), танцует с предполагаемым любов-

ником, а потом отдается ему на переднем сиденье автомобиля. Впрочем, отдается без страсти и удовольствия, назло самой себе. Кэмерон показывал, как предавались утехам любви его нежные герои, целомудренно — только и была видна ладонь девушки... Помните? Тогда передернетесь от неловкости, увидев, как Мендес снимет аналогичный эпизод деловито и быстро, со спины, и будто случайно остановит камеру на руке мужчины, которой тот для равновесия упирается в окно машины во время совокупления.

Кажется, Мендесу — чем больше рамок и условий, тем комфортнее. Тем самобытнее финальный продукт. Он сам не пишет сценарии. «Красота по-американски», «Проклятый путь» и «Морпехи» основаны на чужом материале, освоенном точно и вдумчиво, без излишней свободы в трактовках. Поэзия предместий, гангстерский кодекс, инициация через войну. Из фильма в фильм британец-театрал изучает и пропускает через аналитическую призму американскую киномифологию, в которую влюблен и в которую, из-за своей природы и воспитания, не может уверовать так свято, как янки. Мендес — ничуть не романтик, но и не глумливый постмодернист; стереотипы он исследует внимательно и спокойно, как профессиональный театральный постановщик, привыкший иметь дело с чужим материалом и материал этот уважать. Собственно, режиссер-иноземец, делающий большое американское кино, — тоже привычное клише. В любом штампе можно отыскать неожиданное содержание, стоит пробить затвердевшую скорлупу стандартного восприятия. Если Кэмерон сделал великий фильм о том, как, гм, любовь дает человеку крылья, то почему бы Мендесу не сделать столь же значительное произведение о лодке любви, разбившейся — ну, вы сами знаете обо что. Об айсберг. Как известно, на поверхности — лишь малая часть, а причина катастрофы «Титаника» — невидимая, мощная, необоримая подводная гора. Зажмурившись и набрав побольше воздуха в легкие, Мендес, Уинслет и Ди Каприо совершают погружение туда, к основанию айсберга. В глубь.

Чем глубже, тем дальше от культурных ассоциаций и ближе к личным мотивациям. Формальной бессобытийностью и скупостью в средствах «Дорога перемен» напоминает о «Сценах из супружеской жизни»; в таких фильмах без личного опыта не обойтись. После затакта с танцем мы сразу, без перерыва или поясняющего титра, переносимся на семь лет вперед, в зал любительского театра. Финальная сцена, пауза перед неловкими аплодисментами, представление явно не удалось. В зале кусает ногти Фрэнк Уилер (Ди Каприо), на сцене с трудом сдерживает слезу исполнительница главной роли — его жена Эйприл (Кейт Уинслет). Ни дать ни взять — негатив трогательной сценки с церемонии «Золотых глобусов». Потом они возвращаются домой, и Фрэнк орет на Эйприл — она и сама сыграть роль как следует не в состоянии, и как смеет навязывать ему роль тупого непонимающего мужа-провинциала? Кричит — и превосходно исполняет ненавистную партию. Мендес и Уинслет как-никак супруги, и когда они вместе делают кино об институте брака, без сеанса психотерапии не обойтись. А ведь Лео, Кейт и Сэма объединяет друг с другом и с супругами Уилерами одно немаловажное обстоятельство — назойливые, присохшие амплуа (читай, клише). Кейт и Лео — «пара из «Титаника». Мендес — «режиссер «Красоты по-американски», и как ни пытался он снять что-то из другой оперы, каждый фильм сравнивали с тем, эталонным, загоняли обратно в готовую ячейку. Отсюда — «Дорога перемен», продолжение «Красоты» с «Титаником» и антитеза к ним. Красивая греза Лестера Бернема обернулась пошлым адюльтером; Джек и Роуз сочетались законным браком, и влюбленность сменилась ненавистью, а дальше — безразличием.

«Дорога перемен» — фильм о том, что красоты не бывает без пошлости, и наоборот: развернутая вариация на тему по-американски красивого мусорного пакета. А еще — кино об актерстве, и не на сцене, а в быту: том актерстве, которое чаще зовут фальшью. Выбить из актеров при помощи текста искру универсальной истины — задача как минимум для Бергмана. Мендес обходится меньшим: типологией универсального вранья, когда каждая поза —

кадр из неснятого фильма, каждая фраза — реплика и даже самоубийство — лишь эффектный уход со сцены. Уйдя за кулисы в начале фильма, Эйприл смывает грим у зеркала и с гадливостью рассматривает себя со стороны.

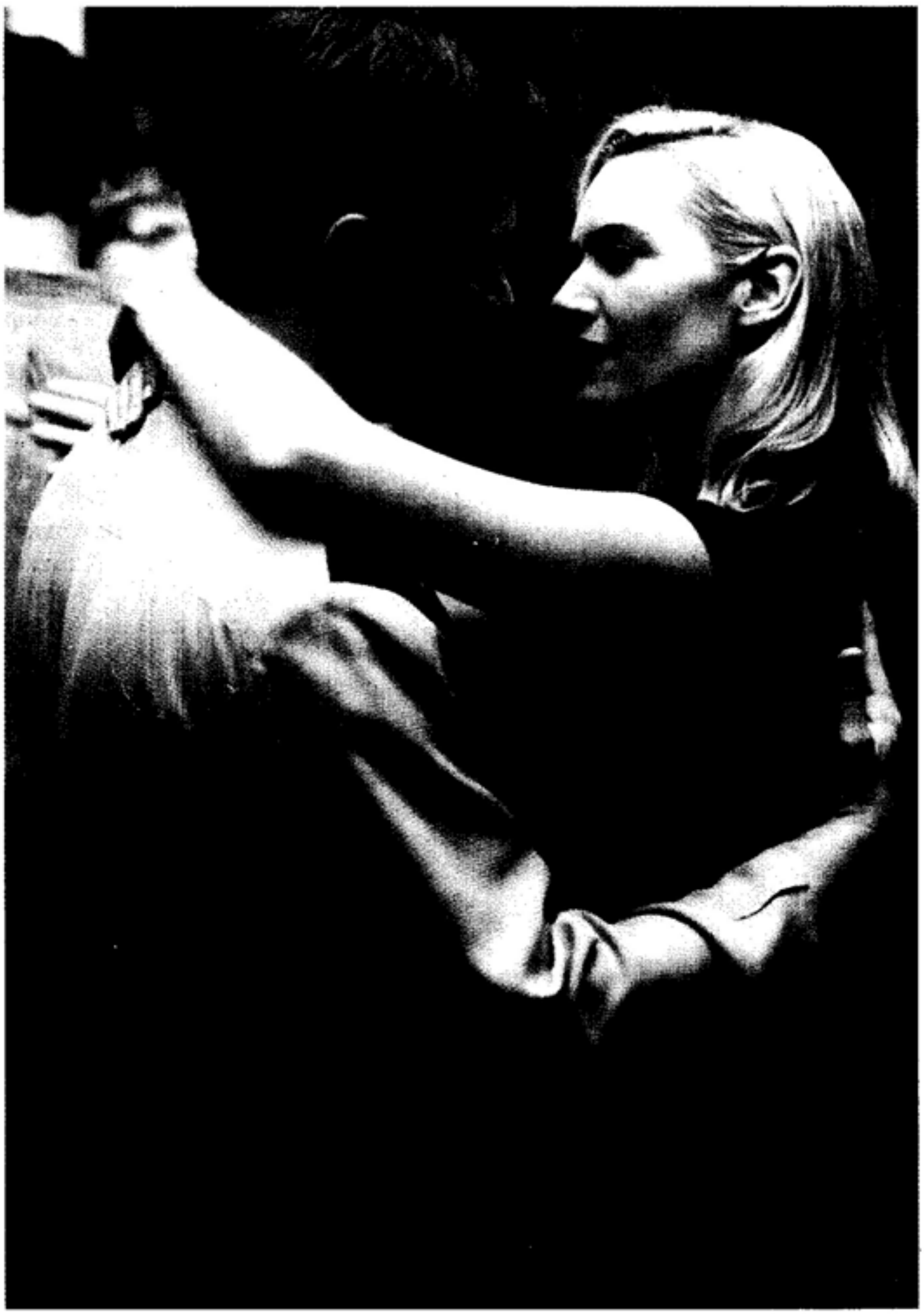
Главные герои «Дороги перемен» вообще только и делают, что смотрятся в зеркала, пытаясь разглядеть сквозь очередную маску подлинных себя. Когда зеркала нет под рукой, смотрятся друг в друга. Когда рядом нет супруга(и), смотрятся, как в зеркала, в окружающих. Те, в отличие от Фрэнка и Эйприл, в фильме Мендеса чуть карикатурны: не иначе — Королевство кривых зеркал. Стоит на экране появиться кому-то, кроме двух главных героев, и трагедия тут же превращается в черную комедию: «Дорога перемен» — череда бенефисных ролей второго плана, под стать лучшим фильмам братьев Коэн. Смешно до ужаса. Эйприл смотрится в глаза соседки и видит грядущую старость, утопленную в пустой суете; смотрится в глаза подруги и видит домохозяйку, забывшую о себе в повседневных заботах; смотрится в глаза мужа подруги и видит объект мимолетного желания, которое испарится сразу после удовлетворения. Фрэнк смотрится в глаза коллеги и видит собственного отца, проведшего жизнь в той же компании, ныне благополучно забытого; смотрится в глаза любовницы и видит парня хоть куда; смотрится в глаза босса и видит счастливое будущее. Смотрится в глаза жены — там ненадолго видит человека слабого и потерянного, не понимающего, что ему нужно... и тут же отводит взгляд. Такой многогранной игры до сих пор не бывало в карьере ни Ди Каприо, ни Уинслет.

«Фрэнк Уилер, ты самый интересный человек из тех, кого я встречала», — говорит, любуясь собой, Эйприл. С этого маленького актерства, маленькой лжи начинается их союз. «Мы — интересные люди» — на этом допущении строится их жизнь. Оно движет их вперед, оно же не позволяет успокоиться и утонуть в «уютной безнадежной пустоте»: так определяет их быт случайный гость в доме, сумасшедший математик Джон (Майкл Шеннон, получивший заслуженную «оскаровскую» номинацию). «Эти молодые Уилеры с улицы Революционеров, эти молодые революционеры с улицы Уилеров», — дружелюбно каламбурит он, а Фрэнк и Эйприл неловко улыбаются. Они и правда немного другие: на стенах — не эстампы с цветами, как у соседей, а нечто вроде абстрактной живописи. Она чуть не стала актрисой, он воевал и побывал в Париже. Старые фотографии — те же зеркала: снимок с Фрэнком у Эйфелевой башни (опять штамп) закреплен у Эйприл на зеркале в гримерке. Когда она не хочет видеть свое лицо, переводит взгляд на затертую фотографию, где рядом с Фрэнком в незнакомом, чужом и прекрасном городе кто-то неразличимый. Не она. Она «вообще никогда нигде не была». Но ведь могла бы? Одни сутки и пару разговоров спустя они полны решимости стереть черту между «казаться» и «быть», отправившись жить в Париж. Не в Париже, конечно, дело; так же страстно Ирина Прозорова хотела «в Москву, в Москву». Да у них самих Нью-Йорк под боком, в часе езды по постылому шоссе № 12. С обманчивого плана вечернего Нью-Йорка, который на экране мы больше не увидим, начинается кино; там встречаются и впервые танцуют Фрэнк и Эйприл. А дальше — танцы кончены. У него — контора на пятнадцатом этаже, въедливый начальник, скучные компаньоны, ежедневный путь на поезде, шляпа и костюм — в точности, как у всех. У нее — стирка, глажка, рассада. Но то, что для остальных норма, для них невыносимо. Ведь они давно вжились в роли интересных людей.

За ничтожной интригой, которой посвящен весь фильм — «хватит ли пороху супругам Уилерам, чтобы уехать в Париж?», — скрыт подлинный сюжет: возможно ли разбить зеркала, прорвавшись к реальности? Увидеть ее, суметь выговорить ее вслух? Как шагнуть в зазеркалье? «Все знают правду, просто удобнее врать», — констатирует Эйприл, и ей остается лишь шаг до главного вывода: «Нет в нас ничего особенного, и не было никогда». Но вот парадокс: сказать это — значит стать особенной и принять единственное на весь фильм решение: умереть.

Мендес верен событийной канве книги Йейтса, но если писатель равно беспощаден к обоим своим героям, то фильм буквально пропитан любовью

автора к актрисе. Умберто Эко писал, что феноменальный успех «Титаника» объясняется тем, сколько миллионов заурядных некрасивых девочек увидели себя в героине Уинслет. Если так, то Мендес сделал все возможное, чтобы Кейт увидели и запомнили другой: пронзительно красивой, чистящей картошку или взбивающей омлет у окна, из которого на ее профиль падает вермееровский свет (картину снимал один из лучших операторов Голливуда Роджер Дикинс). Высвеченная этим прожектором, она получила официальное признание «особенной» вместе с «Золотым глобусом». И не потому, что ее актерские достижения здесь выше тех, что на счету Ди Каприо, а потому, что она — конфидент режиссера. Ее устами озвучено его кредо: призыв к молчанию. Фрэнк мелет языком, Эйприл пытается пробиться к тому, о чем он говорить не хочет: «Неужели тебя никак не заткнуть?» Дальнейшее — молчание, каждый наконец наедине с собой, вне зеркала. Он — со стаканом в пустом до-



«Дорога перемен»

ме, она — на улице, с сигаретой. Он силится разглядеть из окна ее лицо, но не может. Смеркается.

Утро. Светло. Все спят, в доме пусто и тихо, мы видим лишь мебель. «Дорога перемен» — фильм лакун, пустот, пауз, в которых неслышным звуком звучат непроговоренными внутренние монологи из книги Йейтса. Щемящим напоминанием об альтернативной, зеркальной реальности, в которой возможно осуществление любой мечты, звучит музыка Томаса Ньюмена — как забыть, что его фортепианные наигрыши озвучивали не только все предыдущие фильмы Мендеса, но и главную love story сезона, «ВАЛЛ-И»! Балансируя между утешительными отражениями и неведомым зазеркальем, герои совершают выбор. Фрэнк теперь не оторвет взгляд от своего отражения, Эйприл предпочтет разбить зеркало. Он предложит ей сходить к психоаналитику. Пустые мечты — для сумасшедших. Это станет ясно после второго визита математика Джона, ненадолго выпущенного из психушки. Естественно, лишь ему под силу увидеть и озвучить правду. Он-то уже прорвался в зазеркалье ценой собственного рассудка.

Сумасшедший не помнит о времени, путается в прошлом и будущем. «Дорога перемен», в отличие от романа Йейтса, укорененного в послевоенной Америке, существует во вневременном пространстве. Годы пустой совместной жизни проходят, как сон. Даже о существовании двух детей Уилеров (в книге — важные персонажи, здесь эпизодические) мы узнаем примерно через полчаса после начала. На дворе 1955-й, но впервые это становится ясно уже во второй половине картины, когда камера останавливает взгляд на календаре. Жизнь утекает, как песок сквозь пальцы, различие между прошлым и будущим исчезает, как разница между омлетом и яичницей (такой выбор предлагает Эйприл мужу на последней трапезе, ритуальном семейном завтраке перед самоубийством). Тогда женщина решается на аборт, дабы впервые в жизни сказать, не прибегая к словам, правду: ей не нужен ребенок, она не любит мужа, ее жизнь не имеет смысла. Аборт — тоже из книги Йейтса, но в современном контексте приобретает новую смысловую нагрузку: после «Веры Дрейк» Майка Ли, «4 месяцев, 3 недель и 2 дней» Кристиана Мунджу, «Изгнания» Андрея Звягинцева это не просто сложная операция с возможным летальным исходом, а средство протеста. Против общественного порядка, против несвободы и нелюбви. Против здравого смысла, наконец. Эйприл стоит у окна, на светлой ночной рубашке проступает красное пятно. Прошлое как залог несвершенного будущего — неслышная цитата из романа, где не описана сцена аборта, зато рассказано о первой менструации героини: она убегала из школы, пытаясь прикрыть пятно на юбке. Просто кровь — неопровержимое свидетельство о реальности в мире мнимостей.

Кода. Фрэнк одиноко растит детей, в доме перекрасили ставни и продали его новым жильцам, соседка завела щенка. Эйприл больше нет. Никто не едет в Париж. Улица Революционеров опустела. Остались осколки зеркала, в которое когда-то смотрелись толпы заурядных девочек и которое разбил одним метким броском Сэм Мендес. Революционер, однако.

НИНА ЦЫРКУН

В долине Эла

Как же, однако, все относительно! В интервью, которое мы печатаем в этом номере, Оливер Стоун ставит Ричарда Никсона на третье место по степени наименьшей пригодности для своего президентского поста — после Джорджа Буша-младшего и Гарри Трумэна. А вот Леонид Радзиховский недавно назвал Трумэна лучшим, с его точки зрения, президентом США в новейшей истории. Многие американские кинокритики, рецензируя фильм Рона Хоуарда «Фрост против Никсона», сами себе удивляются: как, мол, они в свое время радовались отставке Никсона, а теперь вот, поди ж, он кажется чуть ли не лучом света в темном царстве. Под последним имеется в виду президентство Буша-младшего, который, безусловно, наделал множество ошибок — как будто бывали президенты, не сделавшие ни единой! — но который с течением времени наверняка уже не будет казаться столь одиозной личностью (о чем уже сказал в одной радиопередаче журналист и политолог Михаил Гусман).

В самом деле, такой удручающе гнусной репутации Джордж Буш-младший, на мой взгляд, все-таки не заслужил. Из чего она складывалась? Из пресловутых «бушизмов», которые блекнут на фоне цитат из высказываний российских первых лиц, еженедельно появляющихся на страницах журнала «Итоги»? Или: возьмем кадры из фильма Майкла Мура «Фаренгейт 9/11», зафиксировавшие президента в момент сообщения о теракте, заставшем его в начальной школе. Внешнее бездействие президента в эти минуты выдавалось режиссером за тупое бессилие; а что, он должен был, пугая детей, грозно грозить кулаками и отдавать громкие команды? Или: разве не глупо судить о личности политической

«Фрост против Никсона» *(Frost/Nixon)*
По одноименной пьесе Питера Моргана
Автор сценария **Питер Морган**
Режиссер **Рон Хоуард**
Оператор **Сальваторе Тотино**
Художник **Майкл Коренблит**
Композитор **Ханс Циммер**
В ролях: **Фрэнк Лангелла, Майкл Шин, Сэм Рокуэлл, Кевин Бэкон, Ребекка Холл, Мэтью Макфейден, Оливер Плат и другие**
Imagine Entertainment, Relativity Media, Studio Canal Working Title Films
США
2008

персоны по тому, что он в чужом месте толкнулся не в ту дверь? Кстати, то же самое случилось и с новоизбранным Бараком Обамой, причем у себя в Белом доме, и никто не засмеялся. А почему, наконец, Уотергейтский скандал стоил карьеры миротворцу Никсону[1], разбившему лед «холодной войны», установившему нормальные отношения с коммунистическими монстрами — СССР и Китаем, — но никто не вспоминает о том, что генеральный прокурор, родной брат президента Джона Кеннеди, был замечен в том же самом — подслушивании разговоров Мартина Лютера Кинга?

Бедный Никсон поплатился за то лишь, что в отличие от Джона и Тедди Кеннеди, от Барака Обамы не умел ловко носить костюм, обаятельно улыбаться и потел перед телекамерой. Но вот наконец он удостоился сочувствия или, по меньшей мере, объективного взгляда на себя — в фильме Рона Хоуарда, номинированном на «Оскар», как и актер Фрэнк Лангелла, его сыгравший. (Кроме того, фильм получил номинации за лучшую режиссуру, лучший адаптированный сценарий и за монтаж.)

Реанимация Никсона на экране, вероятно, имеет обоснования в социополитическом плане, но для автора сценария Питера Моргана это, по-видимому, особо близкая, личностная тема Давида и Голиафа, которую он, как известно, блистательно исследовал в «Королеве» на примере дуэта Елизаветы Виндзор (Хелен Миррен) и Тони Блэра (Майкл Шин), едва занявшего пост премьер-министра. Молодой щенок против старого льва, хвастливый задиристый юнец, мечтающий стать национальным героем, победив всеобщего врага, — так можно условно обозначить эту тему, которая, в свою очередь, тоже служит только обозначением целого идейно-психологического комплекса. Этот комплекс раскрывается в диалогах между бросающимся в кавалерийскую атаку неофитом, мнящим себе новатором, и сходящим с исторической сцены ветераном, на плечах которого тяжкий груз бесславных завоеваний и победоносных ошибок.

Морган написал сценарий к фильму «Фрост против Никсона» на основе своей успешной пьесы, поставленной на Бродвее с теми же актерами в главных ролях — Фрэнком Лангеллой и Майклом Шином, на этот раз шедшим тропой, протоптанной драматургом в «Королеве». В этом нет ни желания найти дорожку полегче, ни натяжки — Блэр и Фрост — одного поля ягоды. В сущности, нет большой разницы между амбициозным молодым политиком и не менее амбициозным тележурналистом. Каждый из них абсолютно уверен в том, что заслуживает место на олимпе и что можно утвердиться в этом статусе, сбросив с парохода современности тех, кто, по их мнению, в мире общественно значимого свое отжил. И, однако, каждому, по-настоящему схлестнувшись со своим Голиафом, придется со временем убедиться, что не все так просто и однозначно — и победа навсегда приобретет оттенок горечи, а порой и заставит стыдиться.

Летом 1977 года рейтинг полуторачасового телеинтервью, взятого журналистом Дэвидом Фростом у отошедшего от дел Ричарда Никсона, взлетел на невиданную в истории американского телевидения высоту. Сорок пять миллионов зрителей собрались у экранов как будто в ожидании спортивного поединка с предрешенным финалом, но от того не менее захватывающим. Народ жаждал крови президента (кстати, в США не бывает «бывших» или «экс»-президентов), которому предстояло повиниться в своих грехах под напором Фроста, теша постыдное желание попинать мертвого льва. Фрост ставил ва-банк. Он, плейбой и мелкотравчатый ведущий, начал быстро терять очки и был сослан на серию репортажей на край света в Австралию. Мечтая о реванше и новых высотах, Дэвид придумал проект: взять интервью у Ричарда Никсо-

[1] Ричард Милхаус Никсон (1913—1994) впервые баллотировался на президентский пост в 1960 году и проиграл Джону Кеннеди. Был избран президентом на два срока в 1968 и 1972 годах. Досрочно прекратил свои полномочия, подав в отставку после скандала с разоблачением подслушивания разговоров соперников-демократов в отеле «Уотергейт».

на. Однако эта идея казалась плодотворной только ему. Ни одна телекомпания не согласилась финансировать эту затею. Фрост не отступил, не сдался, залез в долги и на свой страх и риск вступил в переговоры с Никсоном, обещав ему шестьсот миллионов долларов. На исполнение замысла понадобилось еще три с половиной миллиона — страшно подумать, что бы случилось с беднягой Фростом, если бы добытое интервью не удалось и его не купила бы одна из компаний.

Склонить президента, имевшего сокрушающий опыт общения с телекамерой, к откровенной беседе было довольно трудно. Разговор, решивший

«Фрост против Никсона»

исход сделки, состоялся в подсобке ресторана, среди заставленных грязными тарелками тележек, иронично намекающих на бренность преходящей славы. Никсон согласился в надежде реабилитировать себя в глазах американцев и думая, что интервью уже закуплено, причем настояв на том, чтобы его не перебивали, а также на том, что Уотергейту будет посвящено не более двадцати процентов разговора.

Фрост изначально блефовал, пускаясь в авантюру очертя голову, хотя и подстелил соломку — в качестве «подушки безопасности» на него работала достаточно квалифицированная энергичная команда.

Против ожиданий Фроста поначалу Никсон решительно взял инициативу в свои руки, победоносно выйдя после первого раунда к толпе зевак, собравшихся у входа в отель, где проводились съемки. Матерый политик, президент задавил своей грузной малоподвижностью вертлявого интервьюера — картечь его быстрых вопросов отскакивала от никсоновской брони, как орешки от стены. Отведенное для этого матча время неумолимо истекало, и Фрост был близок к отчаянию, но тут произошло странное событие. Среди ночи в его номере раздался неожиданный звонок от Никсона, которому спьяну пришла охота исповедаться. Этим вымышленным эпизодом драматург фильма облегчил себе задачу, наметив перелом в течении бесед под софитами. Никсон, якобы почуяв в собеседнике родственную душу, говорит о том, что их обоих объединяет, — как они, провинциальные парни из небогатых семей, пробивали дорогу в чуждой и враждебной среде. Он видит в противнике мальчишку, каким и сам когда-то был. Своими искренними, порой неуклюжими словами (к примеру, «совокупление» вместо обиходного «секс») Никсон словно пробил брешь в заблокированном канале общения, после чего ему самому уже не столь трудно стало касаться острых нежеланных тем интервью. И он легко по-

пал в расставленную ловушку, брякнув сакраментальную фразу: «Я утверждаю: то, что делает президент, не может быть незаконным».

Никсон оказался в роли мифического Протея из «Одиссеи», пастыря тюленьих стад, способного принимать разные обличья, в то время как его истинный образ — это сонливый старичок, в котором он и становится уязвимым. После этой фразы Фросту уже нетрудно было вытянуть из Никсона желаемые извинения перед народом.

Фрэнк Лангелла не очень похож на Никсона, во всяком случае, даже меньше, чем Энтони Хопкинс, сыгравший эту роль в фильме Оливера Стоуна «Никсон» (1995). Впрочем, Хопкинс изображал «публичного» 37-го президента, огрубленного, окарикатуренного, шаржированного, а Лангелла — скорее, того потайного, частного человека, который приоткрылся Фросту в ночном разговоре.

Подобно тому как в «Королеве» Тони Блэр начинает понимать величие Елизаветы во время событий, связанных с гибелью принцессы Дианы, Фостер осознал масштаб и объективное значение Никсона после сделанных им признаний. Впрочем, каждый остался при своем. Во время визита вежливости в дом президента, после того как передача уже прошла по телевидению, он принес в качестве подарка итальянские мокасины, некогда удивившие старомодного Никсона — тот никогда не видел обувь без шнурков, точнее, считал ее женской. Никсон на подарок не купился; его представления остались нерушимыми, но его собственный дар Фросту был гораздо более дорогим — Протей, не боясь, на миг открыл ему свое истинное лицо.

ОЛИВЕР СТОУН:

«Это величайшая история нашего времени...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ НИК ДЖЕЙМС

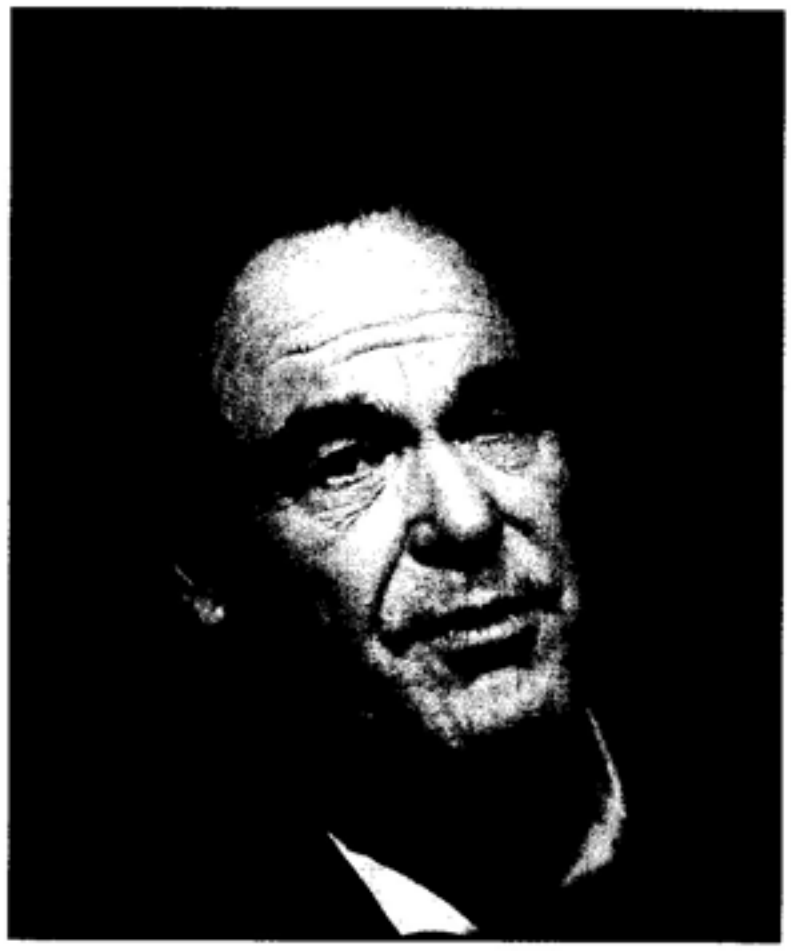
Уход президента Буша-младшего с политической арены сопровождался всплеском американского политического кино, в первую очередь, появлением таких картин, как «Фрост против Никсона» Рона Хоуарда, которая получила пять номинаций на «Оскар», и «Дабл Ю» ветерана политического кино Оливера Стоуна. Конец администрации Буша заставил заговорить и о том, как эта эпоха — явно или подспудно — вообще отразилась в кинематографе. На проблему живо откликнулись и наши британские коллеги из журнала Sight & Sound, чьи материалы мы предлагаем вниманию читателей «ИК».

Даже год назад трудно было представить себе сатирический портрет Джорджа Буша-младшего, созданный не просто при его жизни, а во время его президентства. Но вот накануне новых выборов Оливер Стоун, создатель эпических президентских портретов в фильмах «JFK — выстрелы в Далласе» (1991) и «Никсон» (1995) без всяких прикрас изобразил покидающего Белый дом Буша, сняв «Дабл Ю» и предъявив его публике. Трудно вообразить более яркое свидетельство падения Буша с вершины власти к политическому бессилию.

Джош Бролин в главной роли показывает эту всем миром ненавидимую фигуру на трех жизненных этапах. Беспомощный зеленый юнец, пьянчуга, который не может

снискать одобрение политика-отца, Джорджа Буша-старшего (Джеймс Кромвелл); обращение к религиозной и политической активности; восхождение к власти и жалкие последствия неумения адекватно ею воспользоваться.

В отличие от зубодробительно серьезной сатиры, к которой мы привыкли в американском кино, «Дабл Ю» — вполне добродушный фильм, сделанный с уважением — если не к самому президенту, то, по крайней мере, к его кабинету. Фильм в целом помогает нам увидеть не только недостатки, но и обаяние этого человека, а замечательная игра Джоша Бролина раскрывает главную загадку его жизни, ошибку, которая привела Буша в коридоры власти.



Оливер Стоун

Ник Джеймс. Вы намеренно приурочили премьеру фильма к президентским выборам?

Оливер Стоун. К концу президентства Буша на рынке началась настоящая лихорадка. Мы начали съемки в мае, но финансирование запаздывало, и вопрос вообще стоял очень остро — быть фильму или не быть. Я не соглашался подписывать контракт. «Я, конечно, буду стараться, но не могу гарантировать, что закончу фильм в октябре», — сказал я. Реально я мог с уверенностью говорить о январе — то есть о моменте инаугурации. Но пришлось поторопиться, и мы сняли картину в Шревепорте, штат Луизиана, за сорок шесть дней. Мы уложились в бюджет, актеры работали очень плотно, с постоянной занятостью, то есть все сошлось. Монтировать было довольно трудно, потому что действие, которое происходит в трех временны́х пластах, постоянно перебрасывается вперед и назад. Но мы справились за семь недель, хотя каждая неделя в монтажной по напряженности стоила трех.

Ник Джеймс. Вы трудились одновременно в нескольких монтажных?

Оливер Стоун. Мы, по возможности, старались монтировать еще в процессе съемки. Мне это нелегко, но я руководствуюсь правилом Билли Уайлдера, который журил меня за «JFK» и «Никсона»: «Зачем ты тратишь так много пленки? Надо научиться резать на ходу, во время съемок». Он гордился тем, что выпустил в прокат «Двойную страховку» через три недели после окончания съемок. Вот я и попытался резать на ходу, мы сняли всего триста тысяч футов пленки: чем меньше снимешь, тем меньше придется резать, а стало быть, время сэкономишь.

Ник Джеймс. В пресс-релизе вы упомянули о том, что восприятие людей скользит по верхам. Что вы имели в виду?

Оливер Стоун. Телевидение в Америке немало способствовало оглуплению народа. Не представляю, как бы мы — без этого — могли избрать президентом такого человека, тем более во второй раз. Меня это просто шокировало, и не меня одного. Однако Буш, конечно, фигура масштабная. С моей точки зрения, как президент он оказал на Америку не меньшее влияние, чем Авраам Линкольн или Джордж Вашингтон, только с обратным знаком. Он неадекватно реагировал на ситуации, перерасходовал бюджетные средства, полез туда, куда не следовало, и развязал три войны: войну в Ираке, войну в Афганис-

тане и войну против терроризма, самую дорогостоящую и изнурительную. Он изменил лицо американской внешней политики, и экономический кризис, сотрясающий весь мир, является в большой степени результатом деятельности этого человека.

В наш информационный век время бежит стремительно, но этот парень в январе не канет в вечность; его влияние будет ощущаться еще лет двадцать-тридцать. Когда в Америке разжигается истерия вражды — в духе маккартизма или реакции на события 2001 года, очень опасно иметь в оппозиции людей типа Буша.

Ник Джеймс. Вы сняли фильм еще об одном президенте, оставившем след в истории. Можно ли считать, что теперь мы получили дилогию?

Оливер Стоун. В определенном смысле, да. Изначально я считал «Никсона» дополнением к «JFK», потому что два этих человека — антиподы времен моей юности. На втором фильме я хотел поставить точку. Хотя Никсон, как оказывается, был «отцом» Рейгана, а Рейган — «отцом» Буша. Не думаю, что эти трое состоялись бы друг без друга, они очень связаны между собой. Таким образом, Буш — это продукт системы, которая установилась довольно давно.

Ник Джеймс. Какие трудности встретились вам в процессе работы над сценарием?

Оливер Стоун. Стэнли Уэйзер начал писать его в 2007 году. Много изысканий было сделано в 2005—2006 годах. По меньшей мере десять книг пробили брешь в этой тематике. Примерно до 2005 года президентство было окутано тайной. Боб Вудворд написал две пробушевские книги, но радикально изменил ситуацию Пол О'Нил, который развеял туман над тем временем, когда сам он работал в администрации Буша министром финансов — с 2000 по 2002 год. Мы решили представить жизнь человека в трех актах: в двадцать с чем-то лет — молодость, в сорок — зрелость и наконец годы у руля. Первый акт — бунт против условностей, второй — умеренность и перемены, обращение к христианству, женитьба, третий акт — самый для меня интересный, превращение в то, чем он есть по своей сути. В третьем акте мы видим плоды семян, которые были посеяны раньше. Вероятно, лучшие годы Буша пришлись на 90-е. Конечно, здесь очень важны отношения отца и сына, это отчасти история Дедала и Икара: отец предупреждает сына об опасности, но сын верит, что сможет приблизиться к солнцу.

Ник Джеймс. Вам, по-видимому, было нелегко уговорить коллег на участие в этом проекте. Как вам это удалось?

Оливер Стоун. Да, у меня были достойные партнеры. Над сценарием я работал вместе с Морицем Борманом, был очень низкий бюджет. Перед этим я работал над другим проектом — «Пинквиль», он о массовом убийстве во вьетнамской деревне Май Лай, но дело не пошло, и в декабре он заглох. В результате мы взялись за «Дабл Ю». Нам не очень везло, никто не хотел ввязываться — по разным причинам. Одни говорили, что сыты Бушем по горло. Другие считали, что фильм затронет интересы крупных корпораций. В последние два десятилетия многие компании стали участвовать в продюсировании фильмов, и если как-то затронуть — в проекте — их интересы, то они, понятно, в список своих благодеяний тебя не включат. Если бы Буши сегодня имели то же влияние, что и в начале века, то наш фильм прикрыли бы в мгновение ока. И продюсера выгнали бы. К нашему счастью, их власть в последние месяцы заметно уменьшилась. К большому счастью.

Ник Джеймс. Напрашивается вопрос. Почему вы все-таки решили снимать фильм именно сейчас, пока Буш еще у власти, а не стали ждать, пока пройдет какое-то время?

Оливер Стоун. Потому что я считаю, что это величайшая история нашего времени и, главное, невымышленная. Буш удивительный парень, уровня Джона Уэйна. Можно ненавидеть его политику, но посмотрите на масштабы его деятельности — ведь он привел нашу страну на край пропасти. Это история

шекспировского масштаба — своего рода «Юлий Цезарь»! Как можно не говорить о ней? Как можно остаться к ней равнодушным? Капра ни за что не прошел бы мимо нее, потому что этот парень — Буш — был сущим неудачником до своих сорока и вдруг за какие-то десять лет взлетел к вершине власти. От лузера до президента — от такой истории не отмахнешься. В нашем деле очень важно эмоционально чувствовать материл, а это как раз тот случай. Меня Буш заинтриговал с момента своего появления на политическом горизонте. Я встретился с ним в 1998 году и сразу почувствовал, что он может дойти до президентского кресла. В нем ощущалась твердая уверенность в себе. Меня поразила его амбициозность. Люди уже забыли то, что он сделал до 11 сентября, — игнорирование Киотского договора, отказ от признания Международного суда для американцев, его отношение к ООН.

Ник Джеймс. Как, по-вашему, можно ли говорить о таком явлении, как кино эпохи Буша?

Оливер Стоун. Вряд ли я могу ответить на этот вопрос. Я делаю то кино, которое делал на протяжении двадцати пяти лет, и всегда иду против течения. Я по природе нонконформист. Как ни иронично звучит, но говорят, что я поставил сочувственный фильм, и надеюсь, что так оно и есть, хотя он рассказывает об одном из самых ненавидимых сегодня персон. Выходит, что я против ожиданий выступаю его защитником!

Ник Джеймс. Не пришлось ли вам в ходе монтажа выбросить материал, который вы хотели бы сохранить в картине?

Оливер Стоун. Нет. Как я сказал, мы монтировали на ходу, и у меня была очень профессиональная команда. Джош Бролин с головой погрузился в образ и был так точен, что нам не пришлось ничего переснимать. Правда, мы много репетировали. Кое-что, конечно, пришлось убрать, например, придуманные эпизоды с Саддамом Хусейном. Но из соображений длительности фильма ничего сокращать не пришлось. Мы сохранили ритм, взятый на съемках, как это было у меня в «Сальвадоре».

Ник Джеймс. А Джош Бролин постоянно находился в образе?

Оливер Стоун. На площадке — да. У него большой опыт, но такой крупной роли у него еще не было, и он отлично с ней справился. Он находится в таком возрасте, что может сыграть и молодого Буша, и в годах, и у него есть такая вестерновая харизма, как у Джона Уэйна, — упрямство, готовность идти напролом, уверенность в своей правоте. Кроме того, у него есть стремление к знанию, чего, кажется, не хватает Бушу.

Ник Джеймс. Была ли у вас возможность показать фильм администрации Буша?

Оливер Стоун. Вряд ли он им интересен. Тем не менее я получил оттуда отклик. Карл Роув сказал в интервью New York Times, что у меня ограниченные мозги. Они там сейчас в депрессии; будь они в силе, мы бы получили больше пинков. Так или иначе, я к этому готов.

Ник Джеймс. Вы считаете, что Буш-младший — худший президент в истории США?

Оливер Стоун. Я могу судить только в масштабе своего жизненного опыта. В этом смысле — да, он худший. На втором месте Трумэн, а за ним — Никсон.

Sight & Sound, 2008, December

Перевод с английского Н.Цыркун

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ

ЖЖ

Нет никаких сомнений, что Валерия Гай Германика сегодня главный кинематографист страны. Ну, может, не сегодня, но уж завтра — наверняка. Она родом из «Кинотеатра.doc», ее вырастил «Кинотавр», ее пригрел Канн — блистательная биография, мечта целого поколения молодых кинематографистов. Завтра ее картину выдвинут на «Оскар», а Никите Сергеевичу со своим сиквелом придется рассчитывать на кассовый реванш. Все умрут, она останется.

Оценивать картины Валерии Гай Германики с точки зрения критериев классического искусства было бы большой ошибкой. Это примерно так же, как с этой же позиции оценивать футбольный матч или, например, нескромный хоум-порно. При том, что и то, и другое — и фильм Германики, и деятельность, скажем, популярного блоггера — дают основания продукту деятельности называться искусством. И это, конечно, совсем не плохо. Эстетика в современном кино давно не является определяющим фактором как для создателей, так и для зрителей, и это тоже, в общем, понятно. Нечто, снятое на пленку, DVD, Betacam или Flash, требует свои права на самоопределение, и отказать этому «нечто» в праве никто не имеет права, как бы ни хотелось. Критики критикуют, писатели плюются, а блоггеры удобряют электрическими буквами новую мультимедийную культуру.

Впрочем, блоггеры и будущая теория искусств непосредственного отношения к картине Германики не имеют — просто к слову пришлось. Ее творчество, а вернее, не столько творчество, сколько реакция на него, неожиданно вызвали к жизни все эти рассуждения. Она не снимает фильмы для YouTube и вроде бы не балуется хоум-порно, но, судя по ее кар-

«Все умрут, а я останусь»
Авторы сценария **Юрий Клавдиев, Александр Родионов**
Режиссер **Валерия Гай Германика**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Денис Шибанов**
Музыка **Рома Зверь, Stefanos Korkolis**
Звукорежиссер **Сергей Овчаренко**
В ролях: **Полина Филоненко, Ольга Шувалова, Агния Кузнецова, Ольга Лапшина, Алексей Багдасаров, Инга Стрелкова-Оболдина, Клавдия Коршунова, Донатас Грудович, Татьяна Митиенко, Олег Семисынов**
Кинокомпания «ПРОФИТ»
Россия
2008

тинам, эстетика в традиционном понимании ей глубоко безразлична. И несмотря на это, именно эту молодую девушку называют нашим главным 2morrow.

Ее картины — по жанру документальные, по сути порнографические, — демонстрировали вовсе не кинематографический талант, а способность кинематографа и ее самой находиться по ту сторону эстетического. В этих эксгибиционистских видео участвовали родственники режиссера, что добавляло картинам бескомпромиссный самоуничижительный пафос настоящего эксперимента — пафос более радикальный (и эксперимента намного более жестокого), чем, например, в нашумевшей картине Tarnation Джонатана Коэтта. Включая видеокамеру, Германика использовала единственное онтологическое свойство кинематографа — фиксировать. Понятно, что интерес вызывало не только происходящее в кадре, но и человек с видеокамерой, сама Германика, самозабвенно выворачивавшая наружу то, что стоило бы скрывать. Вершиной этого самозабвенного эксгибиционизма становились призы на кинофестивалях и внимание критиков. Она сама считала себя все-таки не героиней своего фильма, а режиссером, человеком с киноаппаратом, человеком за кадром. А «Мальчики» и «Девочки» — это персонажи в кадре. Такой расклад.

Ее картины неплохо выполняли роль шоковой терапии, социального ужастика, о котором с восторгом и отвращением говорили: «Надо же, это же ее сестра». А кинематографический анализ подменялся психоанализом, как интуитивно более подходящим. Эта «программа максимум» когда-то все-таки должна была закончиться. Германика в своих ранних картинах, будем честными, выступила таким вот интересным папуасом из мира дикой и страшной природы, научившимся говорить и рассказавшим о своей далекой родине, немного Шариковым, вдруг впервые сказавшим: «Абырвалг». Абырвалг... — как много в этом слове!

Полнометражный дебют Валерии Гай Германики случился именно тогда, когда закончился словарный запас, вышел весь абырвалг, когда понадобились новые слова, чтобы говорить. Грязно, запинаясь, матерясь через слово, но говорить убедительно — черт знает о чем! — о трех девочках пубертатного периода, которые перессорились из-за школьной дискотеки и наделали глупостей. Этот фильм — как свежее дыхание перегара у четырнадцатилетней девчонки, забывшей перед школой почистить зубы: не сказать, чтобы здорово, но бьет наповал. Безупречный на физиологическом уровне, фильм Германики — жестокий полнометражный аттракцион, жестокий по отношению к зрителю: нате, жрите, не подавитесь. Физиология как самоцель, испражнение как прием — по сути все то же, что и раньше. Все тот же грязный, мрачный, темный бессознательный подвал, лужицы на полу, и техничный школьник-старшеклассник лишает невинности девятиклассницу Катю. То ли плакать — то ли блевать. Чтобы вызывать такие эмоции, нужно обладать талантом.

Есть чудесный просчет в том, что такое кино не дошло до своей целевой аудитории, оставшись по большей части в текстах кинокритиков, — можно только вообразить, каков был бы успех. Лишенная рефлексии «правда жизни» из самых обычных районов-кварталов и самых гадких закоулков души разошлась бы многомиллионным тиражом, и в этом точно не было бы ничего хорошего. Не потому, что правда — это плохо, а потому, что в таких дозах она действует, как яд. Они для нас чужие, жители этих типовых кварталов, молодые, страшные, жалкие, они не становятся ближе и никогда не станут. «Все умрут, а я останусь» — это пароль для своих, четырнадцатилетних несогласных.

Десять и уже даже больше лет назад Лэрри Кларк, казалось, достал до какого-то дна своими беспощадными «Детками». Его художественным актом стал отказ от заведомо известной позиции — детки оказались без взрослых, мораль осталась за кадром. Германике художественный акт ни к чему, она так дышит. И в этом ее типичность площадного поэта-частушечника.

Восторг, который вызывала у многих эта первая игровая картина одиозной Германики, определенно нельзя объяснить ни эстетическим удовольствием, потому что нет никакого удовольствия, ни эстетическим шоком, потому что, в конце концов, все это уже было в кино и было неоднократно. Этот поэтический нигилизм, пусть и самого площадного толка, мог появиться когда угодно и появлялся не раз. Но востребован вновь он оказался именно сейчас, когда подростковый бунт, кажется, одна из единственных актуальных форм протеста, бессмысленный, бессознательный бунт «против». «Все умрут, а я останусь» — это «Маленькая Вера», снятая маленькой Верой. Пусть даже с точки зрения эстетики эти картины несоизмеримы.

ДИЛЯРА ТАСБУЛАТОВА

Осень на Заречной улице

Кароче все типа умрут,
Зарежут пьяные подростки,
Иммунодефицит заест,
И здесь на этом перекрестке
Задавит белый «Мерседес».

Всеволод Емелин (на мотив песни Бориса Мокроусова из фильма Марлена Хуциева «Весна на Заречной улице)

Валерия Гай Германика, девушка с псевдоримским именем, с невинными голубыми глазами, с повсеместным пирсингом и с прелестной породистой собакой на поводке, была, наверное, самой яркой героиней «Кинотавра»-2008. Везде она, новоявленный вариант «дамы с собачкой», на последнем заседании нашего нудного кинокритического сообщества — тоже. Хотя сама героиня сидела тихонечко в уголку, ее собачка, будто сошедшая со старинной гравюры, вертелась в самом «интеллектуальном сердце» нашей пресс-конференции — в освещенном кругу, образовавшемся от сдвинутых на манер каре столов, — будто догадывалась, что почти всякая речь закончится восхвалением ее хозяйки.

Сказать по правде, умиляться здесь менее чем уместно: Валерия Гай Германика, как известно, сняла картину совсем не умилительную, жесткую, непримиримую, беспощадную, неутешительную, etc. Ужасную, если задуматься, картину.

Помнится, не так давно на «Кинотавре» другое жесткое, радикальное и ужасное произведение — «Груз 200» Алексея Балабанова — спровоцировало в критической среде нешуточный скандал (с криками, угрозами выйти из профессиональной Гильдии и никогда в нее не возвращаться). На последнем Сочинском фестивале — как стремительно, однако, мы улавливаем токи прогресса! — Валерию Гай Германику чуть ли не на руках носили, достигнув желаемого консенсуса. Я, по крайней мере, ни одного недовольного критика не заметила.

Хотя речь в фильме «Все умрут, а я останусь» (так и кажется, что это личный жизненный девиз режиссера) — почти о том же, что и у Балабанова. О том, что мы живем, жили, и, по-видимому, будем жить в атмосфере всеобщего

и неконтролируемого насилия, в безвоздушном пространстве, в среде, где чувства и мысли, если таковыми их назвать позволительно, выражаются при помощи «собачьего языка». (Который, впрочем, ничем не хуже нашего с вами казенного «языка осуществившейся утопии»: вместо «жилплощади» и «ограниченного контингента» их молодежные «типа», «кароче», «я такая», «кекс», «чувак» и «пацан».)

Если «Груз 200», произведение зрелого, взвешенного в своих суждениях мастера, — плевок в сторону советской ностальгии, то «Все умрут, а я останусь» — еще более густая, смачная, умело и с оттягом пущенная точно в цель струя в сторону чистеньких деток, читающих Лермонтова в отпущенные им сто дней после детства, в сторону всех этих понедельников, до которых можно дожить, пребывая в непрекращающейся эйфории, всех этих московско-петербургских школьников, которые не читают чужие письма...

И дело не в том, что за прошедшее время нравы упали и теперь сыновья и дочери тех, кто упивался классиком на фоне открыточной красоты русской природы, дерутся, матерятся, трахаются в подвалах, ширяются и напиваются до поросячьего визга в школьных сортирах: дело в том, что отцы и дети друг друга стоят.

На что, собственно, и намекал Балабанов, маркируя свою картину условно определенным годом — 1984. Если — давайте прикинем — наши девочки, шестнадцатилетние девушки в цвету, родились году эдак в 92-м, то, стало быть, их постаревшие и убогие «родоки» вполне могли, подобно одному из героев балабановского фильма, промышлять фарцовкой в вышеупомянутом 1984-м.

И ведь вот что особенно интересно: даже самые талантливые, тонкие и чувствительные, умеющие вроде бы уловить дух времени — как, например, Илья Авербах, — снимали своих «Фарятьевых» исключительно в диапазоне интеллигентских страданий, в то время как рядом, за стеной, в соседнем дворе бурлила совсем иная жизнь, с совершенно иной системой ценностей и координат.

Разговоры — или, как сказали бы героини Валерии Гай Германики, «гнилые базары» — о том, что вот империя развалилась и потеряла под собою опору, не имеют, на мой взгляд, никаких оснований: эта империя не существует давным-давно, даже не со времен вышеупомянутого 1984-го, а гораздо раньше. Будучи умным человеком, эту нехитрую истину можно было понять и тогда, в 70-х и 80-х. И даже, страшно сказать, в лирических 60-х: коль скоро тогдашние герои упоенно цитировали Лермонтова и боготворили учителя-прогрессиста, стало быть, что-то было не так. Стало быть, от нас что-то скрывали — возможно, и без всякого злого умысла, но-таки скрывали, — ставя между собой и зрителем надежный заслон, сотканный из благодушных пожеланий борьбы хорошего с лучшим. Недаром же Катя, героиня фильма «Все умрут, а я останусь», избитая, изнасилованная и морально уничтоженная, кричит своим «родокам»: «Пошли на х...!» Будто проклиная не только их, конкретных виновников ее одиночества и пребывания в полной пустоте, но и нас с вами, которые надоели ей до смерти со своим разумным, добрым и вечным. То есть со всем тем, у чего больше нет ни морального обеспечения, ни какого-нибудь мало-мальски серьезного обоснования.

Инфляцию, о которой в зловеще сатирической манере рассказал Алексей Балабанов, скандальный герой «Кинотавра»-2007, почувствовала своими мозгами и девочка Катя, несчастный подросток, оказавшийся не в ладу с этим миром.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Чужой среди чужих

«Обитаемый остров»
По мотивам одноименного романа братьев Стругацких
Авторы сценария **Эдуард Володарский, Марина Дяченко, Сергей Дяченко**
Режиссер **Федор Бондарчук**
Оператор **Максим Осадчий**
Художники **Павел Новиков, Кирилл Мурзин**
Композитор **Юрий Потеенко**
В ролях: **Василий Степанов, Петр Федоров, Юлия Снигирь, Алексей Серебряков, Федор Бондарчук, Гоша Куценко, Сергей Гармаш, Михаил Евланов, Анна Михалкова, Андрей Мерзликин, Михаил Пореченков, Сергей Барковский, Евгений Сидихин**
Телекомпания СТС, Art Pictures Group, Non-Stop Production
Россия
2009

Космический корабль с московским студентом будущего Максимом на борту бороздил просторы Вселенной, поигрывая железными щупальцами, но потерпел крушение на неведомой и недружелюбной планете Саракш. На Саракше принято ходить строем и разговаривать лозунгами, поэтому чужеродного Максима быстро командируют на какие-то процедуры в резервуаре с водой, но в общей суматохе, как случается, теряют. У межпланетного туриста появляется возможность в подробностях познакомиться с местной культурой и попробовать себя в разных амплуа — от десантуры до диверсионной деятельности.

Что эта «Дания», кажется, и вправду тюрьма, Максим понимает еще до того, как ему удается получить более или менее полное представление о местных политических, и не только, хитросплетениях, поскольку точно знает, что когда жители планеты считают, что Вселенная вогнутая, ни к чему хорошему это обычно не приводит.

В одном из первых же эпизодов «Обитаемого острова», когда Максима конвоируют в Города, камера долго и обреченно фиксирует грустные лица женщин и детей, которых этапируют по тому же маршруту, — так долго, что кадры, когда мощная волна взрыва обращает большую часть процессии в пыль на ветру, уже можно даже не показывать, настолько они ожидаемы и предсказуемы. И вот к вопросу об ожидаемости и предсказуемости в кино. Ведь это коллективная память кинематографа: чтобы сказать «Б» не всегда обязательно сначала произнести «А». Вернее даже так: сказав одно, не всегда нужно проговаривать-объяснять другое. Есть режиссеры, принципиально работающие на недоста-

точности кадров: они все время хитрят, что-то недоговаривают. Есть такие, кто проделывает это скорее инстинктивно. Но равновесие в целом не нарушается никогда, поскольку на другой чаше весов всегда незримо присутствуют кинематографисты, сюжеты и целые фильмы «лишнего кадра».

«Обитаемый остров» — тоже фильм лишнего кадра... Двух, трех, четырех... Камера в нем редко отпускает своих героев раньше времени, пока не «разделается» с ними окончательно. Нет, иногда, конечно, отпускает, но в основном задерживается на их лицах, даже когда действие вроде бы закончилось и актерам уже нечего делать в кадре.

Плотная вязь прозы братьев Стругацких по своей сути предрасполагает к тому, что буквальное — не межстрочное! — перенесение ее в экранную плоскость может грозить в лучшем случае избыточной фактурностью, в худшем — разнообразными творческими недоразумениями. Если пытаться сказать слишком много, можно в итоге не сказать вообще ничего за все отведенные тебе два часа экранного времени. Самоигральность фактуры тоже, в общем, творческий метод, не лишенный ни достоинств, ни очарования, но ключевое слово здесь — «самоигральность», и достигается она путем железобетонного цементирования фактуры вокруг всего остального — то есть когда зрителю ни за что не дают ни опомниться, ни задуматься. Это как боксерский аттракцион, на котором зритель присутствует в роли «груши». Но избыточное «роскошество» визуального ряда в «Обитаемом острове» — другого рода: оно разъедает ткань фильма, как серная кислота, и в освободившиеся лакуны неизбежно закрадываются какие-то ненужные, явно случайные смыслы.

Начинает, например, казаться, что это сами актеры, а не их персонажи «межстрочно» общаются друг с другом. «Ну, а как вообще дела?» — ни с того ни с сего осведомляется у Странника — Алексея Серебрякова Умник — Федор Бондарчук по ходу сюжетно важного разговора. Очевидно, подразумевалась некая связка отношений между героями, которые стали бы более понятны зрителям, но вместо этого возникает стойкое ощущение, что актеры светской беседой заполняют явно затянувшуюся паузу между «значимыми» репликами. Или вот запоминающееся появление Гоши Куценко в роли одного из диверсантов: сначала актер в сцене допроса отыгрывает программное выступление о потерянной в тяжелой классовой борьбе руке, а в другом эпизоде невпопад бросает совершенно умопомрачительную фразу: «Мы верим только в банку мяса». Фраза вроде бы имеет целью парировать неуместному в данных обстоятельствах энтузиазму главного героя, но звучит по-особому — она может означать и что-то очень важное (а что?), но может и не означать вообще ничего. Скорее, это гимн режиссерской тактике, которую я определила бы как подмигивание «своим», тем, кто «понимает».

Это многозначительное подмигивание в качестве художественной тактики вообще весомый аргумент «против» в совсем не однозначных попытках отечественных кинематографистов работать в жанровом кино. Прежде всего потому, что они так и не договорились между собой о терминах и не сошлись на том, что же эта желанная «жанровость» подразумевает. За стопроцентный эталон жанрового кино обыкновенно берется американский кинематограф. «Обитаемый остров», как еще многие и многие отечественные сложнопостановочные проекты последних лет, пытается проскочить с аллегорическим высказыванием за пазухой меж неумолимых жерновов такого законсервированного жанра, как «экшн». Задача в общем и целом не невыполнимая, но требующая от авторов готовности с неподдельным безумством храбрых лавировать между достижениями пиротехники, представленными на экране. Еще по «9 роте» было заметно, что Федор Бондарчук тяготеет к возведенному в художественный метод принципу спайки собственных идей с уже отработанными и обкатанными повествовательными конструкциями. Самое «слабое звено» такого творческого метода в итоге неизменно оказывается в том, что авторы как бы вынуждены воевать с собственным материалом. В стремлении (осознанном или нет) аккумулировать весь подходящий по тематике опыт ми-

рового кинематографа заключается страшный подвох. «Обитаемый остров» — при всех различиях в тематике и жанре — движется по уже проложенным и обкатанным на первом фильме Федора Бондарчука рельсам. Вселенная этого «острова» состоит из отрывочных воспоминаний о других реальностях, и, как и в случае с «9 ротой», некоторые из этих осколочных фрагментов кажутся, скажем так, случайными. Жанр — этот самый проклятый, закаленный в американском кинематографе жанр — куется, цепляясь одним звеном за другое. Связующим звеном в жанре антиутопии традиционно является авторская ирония по отношению к описываемому. Ирония, из которой живительным соком проистекает момент читательского или зрительского узнавания ситуаций. Ирония переводит сюжетные конструкции из категории абстракции в категорию иную, известную в народе как «то, что всем этим хотел сказать автор». «Обитаемый остров» иронии лишен начисто. Лишен ее даже там, где она не просто подразумевается самим сюжетом, а буквально рвется из него наружу (например, драка Максима с бандой разрисованных ниндзя просто вопит о милостивом послаблении общей серьезности тона), но ей авторским велением не дают воли.

Получается, что «Обитаемый остров» существует по законам другого жанра, просто авторы фильма по какой-то причине не признаются в этом. И действительно, тот самый пуленепробиваемый американский экшн, с которым отечественный зритель был на короткой ноге в эпоху расцвета формата VHS, не просто тяготел к максимальной серьезности, а буквально требовал ее — серьезности, которая не позволила бы зрителю ни на секунду усомниться в легитимности того, что ему демонстрируют. Такой жанр требует глобального подхода и широких мазков кисти. И именно так и «нарисован» «Обитаемый остров»: все самое важное демонстрируется на обязательном крупном плане, общий план существует где-то в параллельной вселенной как обязательный фон, фактура. Только крупные, широкие мазки: если взрыв, то полностью затмевающий собой голубое небо, если выяснение отношений, то непременно на повышенных тонах и с заламыванием рук. В конце концов, если сильные эмоции, то только в многозначительном рапиде, будь то любовная сцена или физические мучения «выродков». И это при том, что съемка в замедленном действии как эффектный художественный прием докатилась уже до состояния настолько заезженной пластинки, что стала общим местом даже в жанре пародии. И, пожалуй, чтобы использовать рапид столь серьезно, без намека на проскользнувшую тень сомнения, нужно обладать неуязвимой уверенностью если не в правомерности такого подхода, то уж точно в том спектре идей, за который авторы в данном случае в ответе. Со спектром, впрочем, тоже не все очевидно.

«Обитаемый остров» — самая любимая для одних и самая отталкивающая для других книжка Стругацких, что, впрочем, вполне логично и понятно. Это самое злое произведение Стругацких — не по сюжетике, а по неоднозначности симптоматики. То, что произведения фантастического толка часто дают исчерпывающие описания, если не объяснения, некоторым конструкциям государственного аппарата, уже не самый свежий факт, что-то на уровне бородатого анекдота. И Стругацкие в данном случае, возможно, сами того не желая, вступили в спор со всей богатой и по большому счету все-таки гуманистической традицией жанра антиутопии. Каждая уважающая себя антиутопия показывает тот дивный новый мир, в котором все мало-мальски стоящие мысли об организации окружающего пространства возведены в степень абсолютной абсолютности и, как следствие, отвергают любые возможности наличия иных вариантов — кошмар любителя компьютерных игр, одним словом. Герой антиутопии — не человек, а человечек, винтик в ежедневно, ежечасно смазываемой машине, которому вдруг взбрело в голову предположить (может быть, даже записать в дневнике, чтобы не забыть), что он — не винтик. Быть героем антиутопии — занятие заранее неблагодарное. Героям антиутопий хирургическим путем ампутируют фантазию и проделывают другие

неприятные вещи, и единственное, что до сих пор сумели предложить антиутописты в качестве более или менее эффективного способа одержать хоть какую-нибудь победу в противостоянии «моськи и слона», — это навечно эмигрировать в мир фантазий, в свой личный, собственноручно вылепленный хэппи энд.

Стругацкие же — и режиссер Федор Бондарчук вслед за ними — решили сыграть не по правилам: в абсурдистский тоталитарный пруд, который представляет из себя Саракш (то, что он собой подразумевает, в общем-то, тоже

«Обитаемый остров»

совсем не завуалировано), запустили декоративную рыбку из другого пруда — засланного казачка, не человека, а Человека, существо высшего порядка, и заставили его разбираться во всей накопившейся здесь гадости. Что Максим именно такое существо, в картине Бондарчука очевидно не столько потому, что герою не страшны ни огонь, ни пули, сколько потому, что на помощь вновь приходит фактура... И это фактура Василия Степанова; она подкреплена восторженным авторским любованием: актера даже снимают соответственно — глядя на него снизу вверх. Да и в целом характеристики большинства персонажей тут ясны до наглядности. Можно было бы, конечно, сказать, что просто все исполнители — люди очень разных и ярких актерских школ. Да, можно было бы, конечно, сказать и так, если бы актеров «Обитаемого острова» не снимали столь очевидно «по-разному» и столь прямолинейно, что было свойственно немому кинематографу в ту пору, когда перед ним стояла одна эстетическая задача — чтобы все было понятно без слов. Так от актрисы Юлии Снигирь на экране осталась лишь телесная оболочка — камера настойчиво фиксирует в кадре лишь разные части ее тела, а когда ее героиня волнуется, крупным планом выделяет трепещущие в рапиде губы. От Неизвестных Отцов осталось и того меньше — по большей части слова. В отсутствие хоть какой-нибудь контрсилы Отцы превратились в часть художественного орнамента, обрамляющего тоталитарный пейзаж, в икс и игрек, значения которых, кажется, никому не интересно искать; в интермедиях, отделяющих одно злоключение Максима от другого, они ловко перебрасываются фразами, словно мячиком для пинг-понга, — и пока мячик летит от одного игрока к другому, все слова обрастают какими-то все новыми и новыми побочными смыслами, которые туда, в общем, никто не вкладывал.

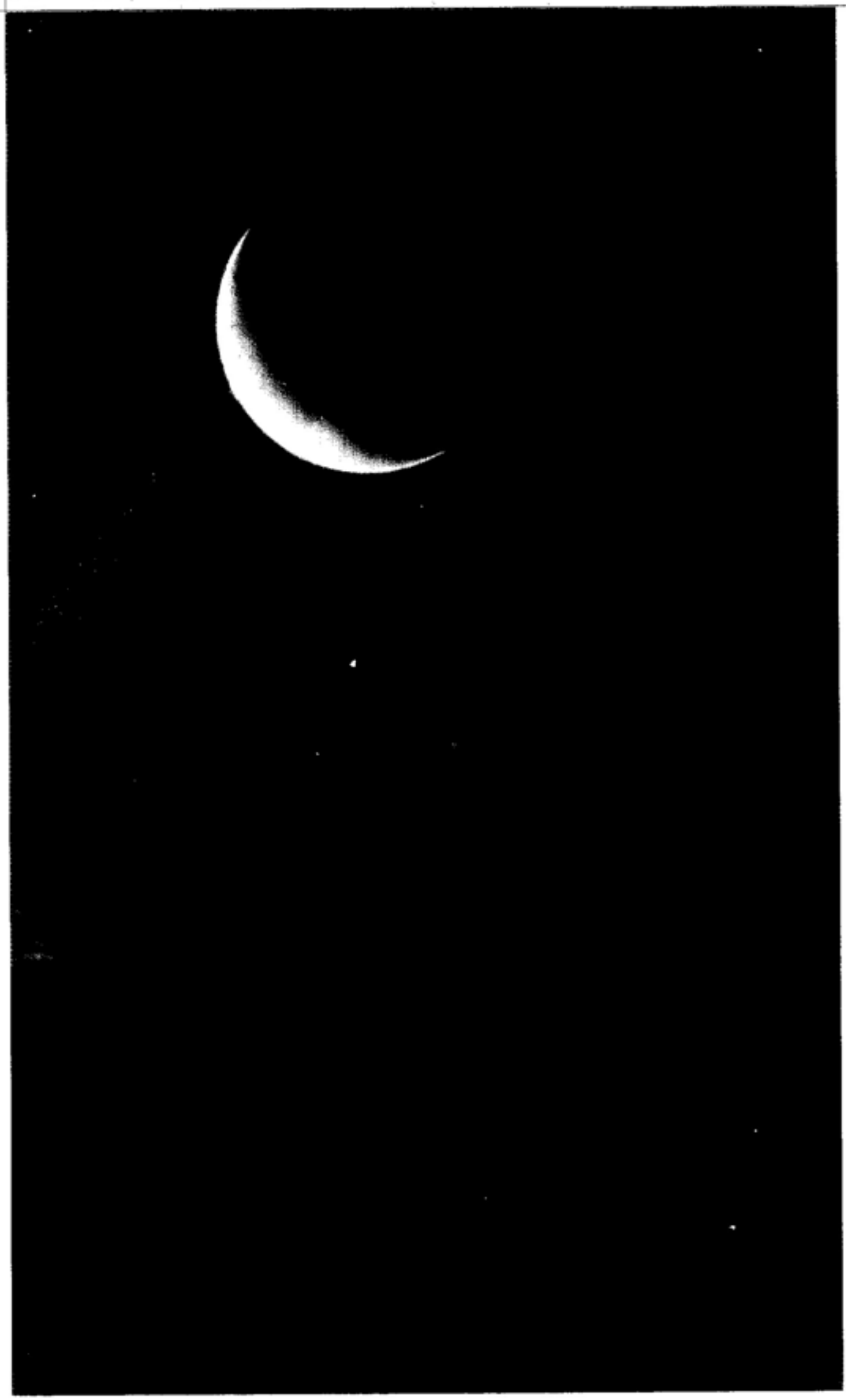
На этом фоне и пребывает в «Обитаемом острове» Максим, высшее существо, у которого лишь одна Ахиллесова пята — у него, как у известного героя,

«нет никаких недостатков». Если вернуться к многострадальным героям антиутопий, можно заметить, не открывая Америку, что они существуют в заданной системе координат, что они часть ее и что каждая уважающая себя антиутопия — это, по большому счету, история борьбы с самим собой, если повезет, разросшаяся до масштабов государственной измены. Максиму не с чем бороться, кроме внешних обстоятельств. Максим как был, так и остался Чужим, причем примерно в том же значении, что и в известном фильме Ридли Скотта. Он попал в мир, который его заведомо не понимает и не принимает, и как незадачливый космический путешественник, в общем-то, движим не столько моральным законом внутри себя, сколько естественным желанием закусить этим недружелюбным и неправильным миром на завтрак. Или — как более тактично описано в отсылающем ко второй части эпилоге — «вывернуть этот мир наизнанку». Отношения с этим миром складываются у Максима по принципу «что ему Гекуба, что он Гекубе?». И метания его от одной роли к другой, в первоисточнике все-таки подразумевающие путь самоидентификации в обществе, при отсутствии внутренней драматургии образа выглядят как мучения конструктора, запрограммированного на то, чтобы до бесконечности собирать себя по номерам деталей или, возможно, даже в произвольном порядке. Максим примеряет на себя сразу целые социальные роли и амплуа: он играет в последнего героя боевика, не дожидаясь в ресторане, когда на него обратят внимание хулиганы, делает замечание сам, надевает черный «десантский» комбинезон из уважения к другу, целует девушку, потому что до этого ее губы столько раз показывали крупным планом, что не сделать это невозможно просто физически, и, что характерно (опять-таки для изначального посыла первоисточника), уже оказавшись на каторге, начинает задавать правильные вопросы. Максим ищет друзей и находит их везде вопреки всякой сюжетной или какой-либо другой логике — его пулеметному напору, по-видимому, просто невозможно противостоять, кажется даже, что танк, на котором Максим с Гаем удаляются в финале за линию горизонта, тоже что-то лишнее. Максиму танк не нужен совершенно, поскольку он и сам по себе машина-автомат, выдающая «правильные» решения и бескомпромиссным металлическим напором прокладывающая себе дорогу через сюжетные хитросплетения. И это представление о «правильности» и о радостях вроде бы нонконформизма вдруг совершает неожиданный разворот не то чтобы в прямо противоположную, но уж точно в какую-то другую, «неправильную» сторону. С вечной улыбкой на лице, с «правильными» ответами на все вопросы, с пуленепробиваемой уверенностью тарана герой становится подозрительно неотличим от того мира, который он собрался выворачивать наизнанку.

И тут уже главный вопрос не в том, стоило ли авторам бороться за то, чтобы уравнять форму и содержание, а в том, что страшнее для зрителя: обнаружить то, что обратная сторона мира не сильно привлекательнее лицевой, или то, что ответственный за эту миссию персонаж этой самой обратной стороны лишен начисто?

TELE
TYPE
www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 5
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru
TELE
TYPE

КОММЕНТАРИИ



ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Вдохновение пророков и молчание мистиков

Когда-то религия была частью жизни племени и не выходила за рамки племени. Только в первом тысячелетии до Р.Х. началось становление единых культурных кругов — с высшим центром святости, единым для многих народов. С этого начались субглобальные цивилизации, предшественницы нынешнего недостроенного глобального единства.

Мне уже пришлось говорить, что на изрезанном побережье Средиземного моря — и около него — отдельные задачи единого духовного процесса решались в разных углах, разными народами. Религию единого Бога создали евреи, философию — греки, административно-правовую систему мирового государства — римляне. Эти различия были сняты в раннехристианском сплаве. И вся история древних евреев, вся борьба пророков с язычеством вошли в христианский канон как Ветхий Завет. Но на этом каноническая история пророчества кончилась. Последним ярким всплеском его было Откровение св. Иоанна. Дальнейшие попытки пророческих движений осуждались как ересь. В истории ислама все повторилось: Мохаммед был признан «печатью пророков», то есть последним пророком. Таким образом, в мировых монотеистических религиях пророки играют роль предшественников. Сделав свое дело, они должны уйти. Начинается новая эпоха: война между христианством и исламом и между отдельными течениями христианства и ислама.

Почему в Индии и Китае религиозных войн не было? Как назвать религии Индии и Дальнего Востока? Мусульмане сперва сочли индуизм (и буддизм, сохранившийся в Бенгалии) язычеством. С буддизмом они покончили, вырезав монахов. Но индуистов было слишком много, и с ними как-то надо было поладить. В конце концов религиозные мыслители индуизма были признаны подобием доисламских пророков и веру их включили в «религии книги». Христианские миссионеры до сих пор считают индуизм утонченным язычеством. Язычеством им кажется то, что единого Бога-Отца в индуизме нет; роль вершины духовной иерархии играет, говоря языком христианского богословия, Святой Дух, выраженный негативно, отрицанием всех определений, которые можно дать Брахману.

Я уже приводил соответствующие тексты из вед, из упанишад, из разъяснений, данных Рамакришной. Неоднократно цитировал я и Лао-Цзы. Глуби-

ны мировых религий Средиземноморья и Ближнего Востока выражены словом Бог, очищенным от всех ассоциаций с племенными богами, богами стихий, но сохранившим человеческий характер, подобный характеру пророков. Глубины религий Индии и Дальнего Востока выражены иначе. Обе эти традиции имеют свои достоинства и свои недостатки.

Религии единого Бога (но с разными писаниями) привели в мир религиозные войны и веками воевали одна с другой. У религий с вершиной, исчезающей в тумане (или с размытыми границами), религиозных войн не было. Спор индуизма с буддизмом длился более полутора тысяч лет, но фанатики убивали только самих себя. Индуисты доказывали твердость своей веры обрядом сати (когда вдовы входили на погребальный костер мужа). Буддийские монахи, не имея семьи, устраивали подобие сати себе самим. Были изуверские спектакли, но не было изуверских побоищ. Религиозные войны — изнанка пророческой убежденности в истинности только одного, своего, божьего слова, следствие верности букве в ущерб духу, веющему всюду.

Отождествление истины со словом имеет свои педагогические достоинства на первых ступенях религиозного воспитания, но дальше — оно мешает, и Павел верен Христу, когда говорит, что буква мертва, буква убивает. Христос иногда ведет себя как пророк (или понят на этот лад своими учениками), но то новое, что он внес в Библию, — это право нарушать букву, сохраняя дух, превосходящий слова. Он не только субботу учил нарушать, он внес правило, как нарушать любые запреты Моисея. Когда Христа спросили, какие две наибольшие заповеди, он ответил: любить Бога больше всего на свете и любить ближнего, как самого себя; этим была утверждена истина, превосходящая все запреты, и они сразу потеряли свою безусловность. Во имя любви можно солгать, украсть, пустить в ход оружие (Антоний Сурожский настойчиво показывал это на простых жизненных примерах). Верующий теряет твердую программу. Ему открывается бездна свободного духа (и тяжесть ответственности за злоупотребление свободой). Божий след — о котором говорил Антоний — не определяется никаким принципом, он логически абсурден и подчиняется только неисповедимой внутренней воле.

Разумеется, в евангельском противопоставлении наибольших заповедей — запретам Моисея — и в учении о Божьем следе у Антония есть своя опасность. И протестанты, вернувшиеся к строгости пророческого слова, честнее других христиан. Но мистик, чувствующий божью правду сердцем, ставит сердце выше закона. Мистика снимает и различие между монотеизмом и религиями, стоящими по ту сторону монотеизма и политеизма. Для мистика всякое слово только метафора, поэтический образ, символ, и при подступе к тайне Бога вплотную всякое слово сгорает в огне озарения[1]. С этим связана мистическая терпимость к выбору того или иного имени невыразимой тайны.

Совершенно иной характер имеет терпимость рационализма, сложившаяся в Западной Европе. На этой терпимости лежит печать отвращения к изуверству, которое переходит в отвращение ко всякой ревностной вере. Терпимость, неуклонно нарастающая после Тридцатилетней войны, превратила христианскую Европу в постхристианскую. Эта Европа потеряла традицию пророков и не приобрела традицию пловцов, научившихся передавать чувство человека на гребне волны твердыми словами. Хотя существуют целые течения, ищущие традицию перевода в трудах Мейстера Экхарта, Иоганнеса Таулера, Рейсбрука, в диалоге с далай-ламой и с другими восточными мистиками.

---

[1] Антоний сравнивает переживание мистика с чувством лодочника в суденышке, взлетающем вверх и падающем вниз в волнах. Но вот лодка выброшена на берег, лодочник ступил на твердую землю — и тогда он может рассказать, что он испытал. Силуан выразился короче: «Сейчас я пишу, потому что со мной благодать; но если бы благодать была больше, я бы писать не мог». Все откровения — это рассказ человека, ноги которого уже стоят на твердой земле и которому приходят в голову твердые человеческие слова. Это первый перевод — с магмы озарения на речь, распадающуюся на подлежащее, сказуемое, другие члены предложения.

Может ли древняя традиция пророческих озарений быть возрождена буквально, простым вживанием в язык пророков Израиля? Я думаю, что в отдельных случаях артистически одаренный мистик может вжиться в древнюю роль. Но это не решает проблему контакта с современным мышлением. Мне кажется плодотворнее продолжение традиции поэтической мистики — или дзэнского парадокса, как это делает Энтони де Мело.

Древнееврейская пророческая традиция тесно связана с историей древних евреев и не может быть повторена. Она выросла в египетском плену, в вавилонском плену, в рассеянии. Народ, оторванный от родных полей и холмов, или привыкает к своей новой родине и растворяется в ее верованиях и нравах, или прислушивается к пророкам, которые бичуют отступников и создают образ незримого Бога, царящего над Вселенной и ведущего своих избранников к всемирной славе. В своем озарении древний пророк чувствует то, что рождалось в его сердце, как голос самого Бога. И вот здесь возникает проблема: как отличить непостижимо Божье от постигнутого человеком? Грубо говоря, как отличить пророческое от лжепророческого? Я прочел когда-то статью протоиерея Князева, долго изучавшего этот вопрос. В конце концов Князев признал, что четких границ здесь нет. Многих пророков преследовали как лжепророков, побивали камнями, а потом их ученики добивались канонизации учителя и его текстов. Новая великая традиция, еретичная для старой, может стать всемирной силой... Нужно ли приводить примеры?

Слова, родившиеся в озаренном сознании, проходят сквозь человеческий ум, со всей его культурой, языком, неповторимо личным стилем, а через несколько веков, а то и тысячелетий бросаются в глаза черты времени и места, принадлежащие истории, а не вечности. Самый характер Бога древних евреев развивается в разговорах с чередой пророков. Сперва, при сотворении мира, Сущий подобен духу, носящемуся над водами, а потом этот дух, руах, приобретает человеческие черты, слишком человеческие! Охваченный гневом, он посылает на землю всемирный потоп, египетские казни... Потом его образ смягчается, становится близким Исайе, полным милосердия, и наконец голосом Отца, которому подобен его Сын, и Сын призывает учеников быть подобным Ему, как Он подобен Отцу своему, и ставить заповеди любви выше всех запретов...

Алексей Мизгирев на съемках фильма «Бубен, барабан»

Фото А.Фокина

АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ:

«Жанр драмы умер»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Тамара Дондурей. Сегодня российские режиссеры не интересуются политическим, актуальным социальным контекстом. Как вы считаете, с чем это связано?

Алексей Мизгирев. Мне кажется, это происходит потому, что жанр драмы умер. Раньше драма представляла собой территорию художественного высказывания, авторского взгляда. Сегодня придумать и рассказать увлекательную историю о буднях самого заурядного, узнаваемого человека в непростой жизненной ситуации — задача совсем не очевидная. Статус искусства постепенно приобрели сюжеты о маргиналах — наркоманах и отморозках, чей извращенный быт смакуется пресыщенной публикой артхаусных фестивалей. Выходит, чем больше табуированных, маргинальных проблем ты затрагиваешь, тем больше занимаешься искусством.

После просмотра фильма «Кремень» на фестивале в Марокко ко мне подошел один из зрителей со словами: «Вот это кино!» Оказалось, переводчик перевел на английский язык обращение главного героя к своему земляку дяде Коле, как uncle. Но ведь uncle — это же родной дядя. Фестивальная публика была потрясена — им показали картину про то, как герой хочет убить своего дядю, чтобы вступить в любовные отношения со своей сестрой.

Т.Дондурей. Поздравляю с неожиданной трактовкой. Но меня интересует вот еще что: почему относительно недавнее советское прошлое не рефлексируется с позиций современности? Оно часто просто реконструирует сюжеты той эпохи. Мало кто пытается задействовать иные контексты. С чем связана такая интеллектуальная пассивность?

А.Мизгирев. Не знаю, масштаба личности, наверное, не хватает. Смелости взять на себя ответственность, чтобы заглянуть в прошлое. Признаться, я даже не очень понимаю специфику этого чувства.

Я, например, не испытывал страха, запускаясь с фильмом «Кремень». Хотя мне и пытались аккуратно навязать ассоциации с Чечней: главный герой — странный, потому что обожженный войной или мама в детстве била его сковородкой. Поиск рациональных мотиваций поступков Кремня не раскрыл бы суть его характера. Он — плоть от плоти времени, воплощение нашей экстремальной среды, лишенной каких-либо сдерживающих нравственных ограничений. Этот парень может, не задумываясь, отрубить кому-то руку, а потом дать отрубить ее себе, если пообещал.

Важно было не исказить социальные реалии большого города, в котором подспудно сформированы определенные силовые поля и много отчаяния. Все возможно. Меньше всего мне хотелось снять фильм о чудовищных правонарушениях в милиции. Ведь эти милиционеры работают не только с гастарбайтерами, но и с убийцами, пьяницами, зарезавшими жену с похмелья.

Мы снимали в реальных гастарбайтерских общежитиях — не на окраине, а всего в трех шагах от центра. Это были даже не общежития, а перестроенные технические помещения. В финале каждого съемочного дня помогавший нам на картине милиционер запускал в ангар гастарбайтеров. Через кадр цепочкой проходили с работы люди с пакетиками, ныряли в гигантский цех с бесконечными вереницами коек. А ведь рядом был точно такой же. Мужчины и женщины ходят в единственный, залитый по колено грязью туалет. Стоит мужчина — умывается, а рядом в кабинке испражняется женщина. И у них нет стыда друг перед другом. Там ходят молодые, агрессивные охранники с разбитыми рожами, похожие на сорвавшихся цепных псов.

Я смотрел на этих людей и понимал, что выдай им арматуру и пообещай деньги, — пятьсот долларов и сухой паек на несколько дней, — они снесут Кремль. Сделают все что угодно. У них больше нет тормозов. Здесь они вынуждены вести себя так, как никогда не посмели бы поступить дома. Невозможно представить, что азиатский мужчина и азиатская женщина совокупляются по ночам под одеялом среди толпы в бескрайнем пространстве облезлого цеха. Вечно обкуренные, равнодушные к тому, что творится вокруг... Там стреляли, голые девицы ходили. А они прятались, избегали взглядов...

Эти люди — не просто жертвы насилия, с ними тяжело общаться, в них копится ярость, которая рано или поздно проявится. В этой искаженной реальности милиционеры абсолютно адекватны безликим гастарбайтерам, а гастарбайтеры — милиционерам. Мне казалось, что если к ним приглядеться, то ощущение правды раздавит всех — милиционеров, гастарбайтеров, их хозяев, директоров кинотеатров, где шел фильм, и т.д.

Принципиален момент, когда ощущение достоверности размыкает границы самой банальной истории, рассказанной простым, доступным языком, без манипуляций со зрителем, политических заигрываний или жанровых аттракционов. В этой формуле зарифмован ежедневный вызов самопреодоления, в том числе и в профессии. Ведь может выйти совсем не то, что ты себе представлял, или не столь важное для тебя. На подобную рефлексию, к сожалению, способны немногие. Но такие люди есть всегда. Может, просто пока не окрепли.

Т.Дондурей. «Бубен, барабан» — еще более бескомпромиссный сценарий, чем «Кремень». Прямо-таки античная трагедия и вызов повсеместному конформизму. Выбор места и времени обострил непримиримость конфликта характеров? Фильм снимался в Тульской области, но вы искали какую-то определенную провинциальную среду, фактуру?

А.Мизгирев. Безусловно, важно, что действие происходит в провинции. Кстати, фильм «Бубен, барабан» отличается от сценария. Эстетически, визуально получилось совсем другое кино. Художник Денис Шибанов нашел в Тульской области постройки осыпающегося сталинского ампира. Громоздкие ДК с величественными колоннами, эркерами, лепниной. Там адской красной краской выкрашены стены, изумрудной плиткой выложены коридоры поликлиник. Когда-то это выглядело богато, такой шикарный кич. Сейчас это пространство памяти, в котором ютятся люди, обживают руины былой империи. Я все-таки снимал условную картину, никакого неореализма в ее визуальном решении нет. Но от артистов добивался органики существования в чуть гротескной, эмоционально обостренной среде.

Действительно, меня волновала беспросветность, трагедия жизни в условиях слома ее базовых основ. «Здесь и сейчас», мне кажется, существует сильное отчаяние, к которому люди привыкли, часто не замечают. Повседневный быт скован ощущением безысходности любого позитивного шага. Если вдруг счастье кому-то и подмигнет, то буквально для того, чтобы вскоре исчезнуть.

У нас получилась довольно недорогая картина по нынешним временам. Я никого не обманывал, не говорил, что мы снимем фильм, за который нас

будут носить на руках. Единственное, что я пытался объяснить: давайте сделаем то, без чего сами не можем жить, ведь у нас есть возможность высказаться, раскрыться. В каких-то моментах это удалось. Сейчас, когда я смотрю на работу Наташи Негоды, Лены Лядовой, вижу: они настоящие. Мне ужасно повезло, что возникла идея пригласить Наталью Негоду. Это идея моей жены, киноведа по профессии Марты.

Т.Дондурей. После «Маленькой Веры» Наталья Негода впервые сыграла такую важную роль. Есть ли какая-то связь или полемика с фильмом Василия

«Кремень»

Пичула? Имело ли для вас значение то, что действие «Груза 200» происходит в 80-е, а выбранная вами актриса — икона 80-х? В «Кремне» угадывалась невольная рифма к балабановским «Братьям».

А.Мизгирев. Много времени прошло. Наташа сейчас другая. У Пичула была социальная картина про уродливость той жизни, про уродливость тех людей. У нас совершенно иные задачи, иные пространства. Я даже художнику говорил: «Пожалуйста, только не делай «Маленькую Веру». Мы избегали конкретных временны́х привязок: например, в 80-е дверные проемы драпировали магнитной пленкой, а мы повесили занавески из бус.

Наташа долго не снималась, но когда пришла на пробы, было очевидно, что роль — ее. Она сразу задала высокую планку, остальные артисты за ней тянулись. Для нас это удача и с точки зрения пиара, хотя я не испытывал в этом необходимости. Я не знаю, чем все закончится, пока еще рано говорить. Да и вообще сложно загадывать...

Т.Дондурей. В сценарии провинциальная библиотекарша Катя крадет книги и торгует ими в поезде. Очень сильный ход и образ. Книга — всего лишь товар. Не более того. Какой удар по нашей пресловутой или надуманной «духовке». С другой стороны, вашей героине как-то надо жить, а денег нет. Приторговывает тем, что может украсть. При этом ничего вроде бы не меняется: в советские времена выносили колбасу, теперь — книжки. «Было бы что». Но разница все же есть. Не так ли?

А.Мизгирев. Сценарий «Бубен, барабан» я написал до «Кремня» — с книжками, с заезжим морячком. Правда, он затем трансформировался, но структура осталась. Сначала Сергей Сельянов хотел запускать «Бубен, барабан», но я его убедил, что «Кремень» больше подходит кинокомпании «СТВ». Он проще, он — про молодого человека, а не про взрослую женщину.

Я не стремился к метафоре: «А вот теперь за книги взялись». Просто библиотекари совсем нищие. Колбасу украл — ты ее хоть съесть можешь, а книжку ведь не съешь. Кому они нужны — эти книги? Катя ездит к каким-то заспанным людям на вокзал, продает «Анжелику — маркизу ангелов». Пушкина-то не продашь. А Толстого, я думаю, может купить только такой странный тип, который, увидев, что книга ворованная, захочет ее вернуть.

Учась во ВГИКе, я проводил трое суток в плацкартном вагоне по дороге домой. Какой завод в городе есть, те его изделия местные жители в поезде

«Бубен, барабан»

и продают: стеклянные бутылки, пуховые платки. Беспрерывно по вагонам снуют, что-то предлагают пассажирам. А над этой сутолокой висит радио, где крутят единственную — вечную — кассету с программой «Аншлаг». Не очень-то смешно, но не выключишь. Программа идет и идет, люди меньше смеются, а потом вдруг вообще смолкают. Или со злобой встречают одинокий хохот нового пассажира: «Что ты смеешься, мы уже эту пленку ненавидим». А она верещит, потому что радио должно все время работать, вдруг какое-то важное объявление прозвучит. И уже не ясно, что здесь от одичания и невыплаты зарплат, а что от несусветности нашей жизни.

Однажды по дороге в Москву моя соседка, не останавливаясь, прохохотала двое суток. Все время что-то рассказывала, несла какую-то ахинею. А в последние десять минут, когда все оделись и столпились у выхода, обезумевшая пассажирка буквально выпалила мне свою тайну. Оказалось, она едет на похороны брата и отца, которые сгорели три дня назад в бане. Сжег баню отец, брат побежал его спасать, но его придавила горящая балка. У жены брата на нервной почве случился инсульт, ее парализовало, а их малолетний ребенок временно живет у знакомых. И что с ним делать, непонятно. Затем женщина встала и ушла, сама не зная куда. Я подумал, что догоню ее на перроне, подскажу, куда идти. Но она посмотрела на меня и молча убежала в противоположную сторону, ведь я мог напомнить ей об этом ужасе. Двое суток она всеми силами старалась забыться, не думать, не вспоминать.

Какова степень отчаяния этой женщины? Что в ее трагедии социального? То обстоятельство, что она едет в плацкартном вагоне, ее отец сгорел не на вилле, а в какой-то полусгнившей бане? Бедность лишь обостряет конфликт, делает его ощутимым. Для меня было очень важно не линчевать власть, не утонуть в чернушной стилистике. Прямое бытописание нищеты поглоти-

ло бы объем истории конкретного человека, пусть и жестокую историю. К сожалению, милицейская тема победила историю главного героя «Кремня». Люди превращаются в животных не потому, что им не платят зарплату, а потому, что в них заложена возможность вести себя жестоко. Видимо, из этих поездок родилась история Кати, которую сыграла Негода.

Т.Дондурей. Ваш Кремень — заложник случая. Чем он отличается от других несогласных?

А.Мизгирев. Мне кажется, что любой бунт лишен смысла... Но и постоян-

Алексей Мизгирев на съемках фильма «Бубен, барабан»

Фото А.Фокина

ное ощущение нестабильности, тревоги непродуктивно. В этом смысле Кремень — изначально «тупиковый» герой. Дело не только в том, что этот парень стал заложником случая, он так или иначе отыскал бы для себя повод, чтобы действовать. Существенно то, что таким поводом — мотивом его поступков — оказались личные отношения: борьба за девушку, а не за идею.

Меня интересовал антигерой, у которого любое движение к цели обречено. Сначала он сломал собственную жизнь, затем начал крушить судьбы других. Кремень «ожил» не в тот момент, когда стал несогласным, бросил вызов несовершенной действительности, удушающему пространству. Он и есть их плоть и кровь, он олицетворяет такую реальность. В этом поле нет заряженной оппозиции. Но когда он превратился в слабого, то уже не смог больше противостоять этой среде. Характер Кремня возник из конфликта человеческого с... я бы сказал, сверхчеловеческим, поскольку слабость всегда побеждает силу и делает человека — личностью.

Проявление силы деструктивно, оно ведет к хаосу. Сначала разлагаешься ты, затем твои близкие. Постепенно появляется цель: идти по трупам все дальше и дальше, пока не истончится фантазия. Момент слабости — остановка — разоружает психологию монстра, утоляет голод, иссушающее желание любой ценой достигнуть поставленную цель. В 1991 году людей вряд ли сплотила цель только заработать. Они думали о том, как отвинтить голову всему этому прогнившему социалистическому строю. И чем все закончилось? Выбором новой квартиры для вышедшей замуж дочки, дома на море для кашляющей мамы, удобной машины. На место бывших идеологов пришли новые, которые во многом стали вести себя хуже, чем те, кого только что сами же растоптали. По крайней мере, уж точно не лучше. Конечно, идеологическая разница огромна. Но чем аморальность героя фильма «Кремень» отличается от

безнравственности отморозков из «Груза 200»? Ничем. Не было, естественно, никакой сознательной переклички. Я не читал сценарий Балабанова. Но сегодня, как и в 80-е, любой человек, обладающий властью, может позволить себе абсолютно все.

Сейчас можно поехать за границу, даже остаться там. Но разве это обстоятельство как-то изменило взгляды, приоритеты наших людей? Разве они стали добрее, терпимее друг к другу? У нас нет среднего класса — есть либо очень богатые, либо «обыкновенные». В Москве этот разрыв не так ощутим, а в провинции он колоссален и грозит обернуться новым, 2017-м, то есть старым 17-м годом.

Я понимаю, почему привлекателен Лимонов. Он единственный противостоял власти. Остальные же боялись радикальности жеста. Но я против призыва «на баррикады». Это не выход. Когда-то так начался фашизм...

Я не хочу снимать социальное кино, но и не хочу его не снимать. Мне кажется, необходимо осмысленное художественное высказывание, возможность всколыхнуть, сформулировать остроту той или иной насущной проблемы. Я не вижу конфликта между по-настоящему художественным кино и резко социальным.

Т.Дондурей. Здесь нет, никогда не было противоречия. Но как вы для себя определяете, что такое социальное кино? Каким оно сегодня должно быть? И — конкретно тип героя, коллизии?

А.Мизгирев. Мне кажется, что социальный фильм — это рассказ о том, что происходит с узнаваемым человеком в узнаваемой среде, «здесь и сейчас». Наверное, возможно социальное кино и на исторические темы, но, по-моему, в меньшей степени, потому что ретровзгляд, так или иначе, переставит акценты.

Социальное кино само по себе мне неинтересно. В конфликте между героем и социальным контекстом я всегда выберу сторону героя. Для меня принципиально ощущение правды. Правды не просто как достоверности или аутентичности, где кресло — обязательно «то самое» кресло, а жест актера подсмотрен в реальной жизни. Нет, это лишь поверхностный уровень. Меня привлекает ощущение правды как ощущение времени, нестабильности, как поиск эмоциональных эквивалентов. Каким образом формула времени «здесь и сейчас» проступает на пленке, в контакте со зрителем? Рассчитать этот эффект, мне кажется, невозможно.

На Западе любят снимать фильмы про те или иные важные исторические события, катаклизмы, бунты, про кровавые воскресенья в Ирландии, про теракт 11 сентября, про Буша и т.п. Спайк Ли все про черных снимает. Мне, например, все равно, имеет ли в «Отелло» какое-то значение цвет кожи мавра. Хотя, наверное, момент презрения одной культуры к другой тоже важен. Но ведь пьеса о том, что Отелло обманули. В этом трагедия. Он всю жизнь жил в мире, где его обманывали и лишь один человек не обманывал — жена. Вдруг он узнал, что и она обманывает. Рухнула картина мира — мавр убил единственного близкого человека. Социален этот сюжет? Наверное, социален. Но в чем его глубина? Не в цвете кожи, точно. История предательства значительнее публицистической значимости момента.

Недавно я прочитал в журнале «Знамя» грандиозный текст про Чечню — роман Владимира Маканина «Асан». Уже вышла книжка. Сколько лет прошло, но только сейчас начинают реконструировать, осмысливать подлинную драму той страшной поры. Возникает ощущение тотального шулерства, осознание того, что люди и под пулями на самом деле торгуют, ими движут интересы выгоды, а не патриотизма. Насколько это ощущение времени социально? Что может быть актуальнее войны? Но разве это история о плохих чеченцах и русских? Она про глубины, заложенные в человеке, и поэтому, мне кажется, не оскорбляет никого. Настоящее социальное кино не оскорбляет ни власть, ни людей, но накрывает чугунной крышкой и тех, и других.

Т.Дондурей. Можно ли сказать, что вы снимаете честное социальное кино в духе Балабанова?

А.Мизгирев. Зачем формулировать: за правых Балабанов или за левых? Зачем подверстывать тот или иной контекст, заказ? Возможно, фильм «Груз 200» слишком жесток. В нем есть перебор по части выразительных средств. Во время просмотра на «Кинотавре» я не мог преодолеть инстинктивного чувства самозащиты. Когда снимали крышку гроба, я все же видел статиста. Думал, что нашли худого артиста, китель сшили побольше, чтобы худым выглядел, грим серый нанесли. И всё. Я на эту сцену уже не смотрю.

Сними Балабанов этот эпизод чуть более опосредованно, даже на другой крупности, получился бы один из самых значительных фильмов наших дней.

Алексей Мизгирев

Я, конечно, не вправе давать советы. Но физиологическое отвращение сменилось бы осознанием коллапса духовного, о чем, собственно говоря, и сделана эта картина.

Т.Дондурей. Мне кажется, что эта сцена лишь обозначает масштаб трагедии, дикости маниакальной. И в этом смысле условна. Как эпизод из гиньоля.

А.Мизгирев. Я ни в коем случае не даю советы. Просто, если б снять эту сцену чуть хитрее — эффект был бы тот же, а эмоциональная убедительность не менее достоверной. Но важнее, конечно, что такой фильм появился среди мусора, который сегодня выпускают многочисленные кинокомпании.

Т.Дондурей. В одном интервью вы назвали жанр «Кремня» «реалистическим триллером». А в каком жанре снят «Бубен, барабан»? Насколько вообще для вас интересно работать «в жанре»? Для чего он вам нужен, что вы в нем нарушаете?

А.Мизгирев. «Бубен, барабан» — драма. Прямо драма-драма. В нем нет ничего от жанровой стилистики «Кремня». После выхода фильма мне начали предлагать сценарии боевиков. Но я от них сознательно отказывался. Во-первых, жанровое кино не про человека. Во-вторых, оно съедает автора в бесконечной чехарде трюков, аттракционов.

Правда, я пытался поиграть с жанром в сценарии фильма «Каменная башка». Пробовал отыскать компромисс между историей героя и жанровой основой сюжета. В итоге было написано семнадцать вариантов сценария, и за финальную версию отвечал уже не я, а мои внезапно появившиеся соавторы. Таковы сегодня отношения между людьми, вскрывающие повсеместное равнодушие. Это поведение присуще нашему времени.

Фундаментальна точка отсчета — и это выбор: не соглашаться на пиар, который обеспечит промелькнувшая в кадре эстрадная звезда, но избегать и агрессивного нигилизма «новой драмы». Помню, как оказался на обсуждении в «Кинотеатре.doc» и почувствовал, что вдруг попал в маргинальный, но при этом абсолютно придуманный мир. Мои коллеги роптали: кино сегодня плохое, зато у нас здесь в подвале практикуют новый язык. У меня было полное ощущение секты. В чем их достижение? В том, что персонажи матерятся? Или мне объясняют, что «маргиналы» тоже люди?

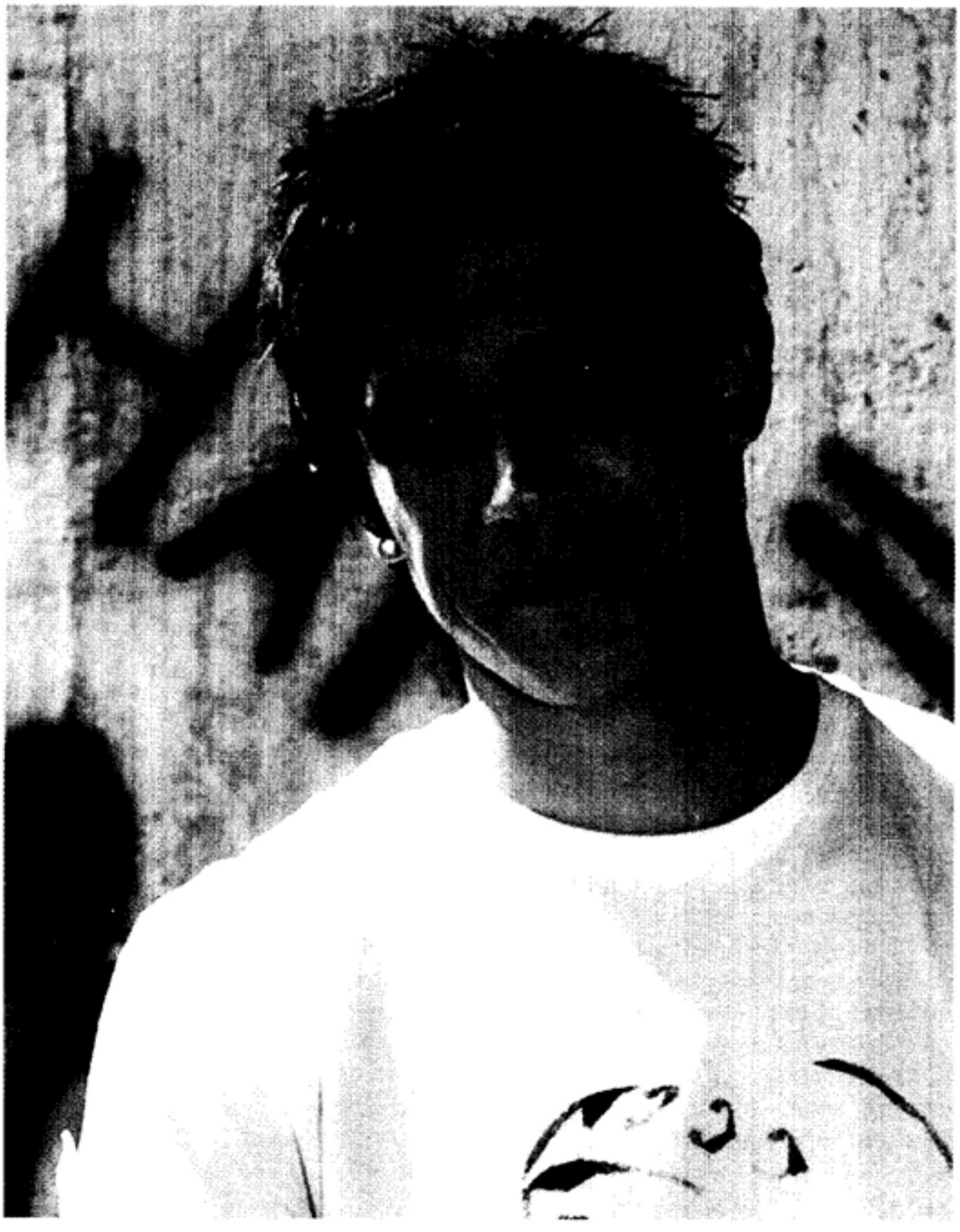
Т.Дондурей. Может быть, надо было начать рассказывать про маргиналов, чтобы постепенно добраться и до обыкновенных людей?

А.Мизгирев. Но в «doc» озабочены другим. Один из присутствующих в зале орал: почему у Марка Захарова «Ленком», а мы ютимся в подвале? Но ведь дело не в подвале, главное — содержательность их материала, их эксперимента. В чем она? Мне кажется, этих «андерграундщиков» заботит поверхностная, аттракционная социальность. Их, по-моему, интересуют приемы, а не суть драматических конфликтов. В «Бэтмене» тоже всех убивают, но это — комикс. Так, и в «Кинотеатре.doc» драматурги сводят подлинную драму к условному миру «комикса», хоть и не подозревают об этом.

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Фигуры умолчания

Леониду Бичевину двадцать четыре. Этот темноволосый молодой человек с худощавым лицом, которое может казаться то гротескным, то почти смазливым, пока не слишком отличается от множества других молодых актеров, мелькающих в кино и сериалах, подвизающихся на телевидении. Ну разве что тем, что как-то сразу был замечен крупными мастерами — Алексеем Балабановым в кино и Римасом Туминасом в театре. Первый после эпизода в «Грузе 200», который получился и ярким, и важным по смыслу, доверил Бичевину главную роль — доктора Полякова в «Морфии» (и кое-кто из киножурналистов уже написал, что режиссер делает на молодого актера столь же



Леонид Бичевин
Фото К.Бубенец

серьезную ставку, как некогда на Бодрова-младшего). Второй предложил выпускнику Щукинского училища, недавно вошедшему в труппу Театра имени Евг. Вахтангова, сыграть Троила в своем спектакле «Троил и Крессида», который стал одним из самых значительных событий этого сезона.

Что можно сказать о начинающем актере? С уверенностью лишь одно: Бичевин умеет быть разным. Его немногочисленные персонажи резко не похожи один на другой. Деятельного, моторного Валеру из «Груза 200» он наделил ярко выраженным отрицательным обаянием. А после «Закрытых прост-

«Груз 200», режиссер Алексей Балабанов

ранств» Игоря Ворсклы, где Бичевин сыграл страдающего агорафобией парня, который лишь строит из себя маньяка, а на самом деле судорожно ищет любовь, оказалось, что обаяние у него вполне даже положительное. Его Троил оказался грубоватым и напористым, а доктор Поляков — нервным, не способным вынести окружающий мир. И каждый раз Бичевин был вполне убедительным.

Амбивалентные юноши двухтысячных — не то, что неоднозначные герои 90-х. Данила Багров скрывал, чем он занимался на чеченской войне, но у него были мама, брат и четкое представление о «своих». Эти же будто пришли ниоткуда и уходят в никуда. Их существование какое-то мерцающее, а привязка к реальности весьма относительна. Случается, они окружены родственниками, как герой другого молодого и очень востребованного актера Юрия Чурсина в фильме Кирилла Серебренникова «Изображая жертву». Но это мало что значит. Чурсин, кроме этой роли, пока не сыгравший в кино ничего особо запоминающегося, но зато занятый под завязку в МХТ имени А.П. Чехова и «Табакерке», где у него много интересных работ, цепляет своей внятной актерской интонацией. Его герои — он играет Бусыгина в «Старшем сыне» и Треплева в «Чайке», Буланова в «Лесе» и героя «хорошо сделанной» комедии «Примадонны» — очень разные, но есть у них и нечто общее. Этот отстраненный холодок в глазах, эта нервная тень улыбки, обаятельной на грани пренебрежения, почти циничной, эта тонкость силуэта на грани исчезновения, растворения в пространстве. Кто для его персонажей свои, кто чужие, не ясно. Кажется, что все игры, иногда весьма бурные, они ведут

скорее для себя — но для «себя ли любимого», тоже вопрос. Возможно, и к себе на самом деле они столь же равнодушны.

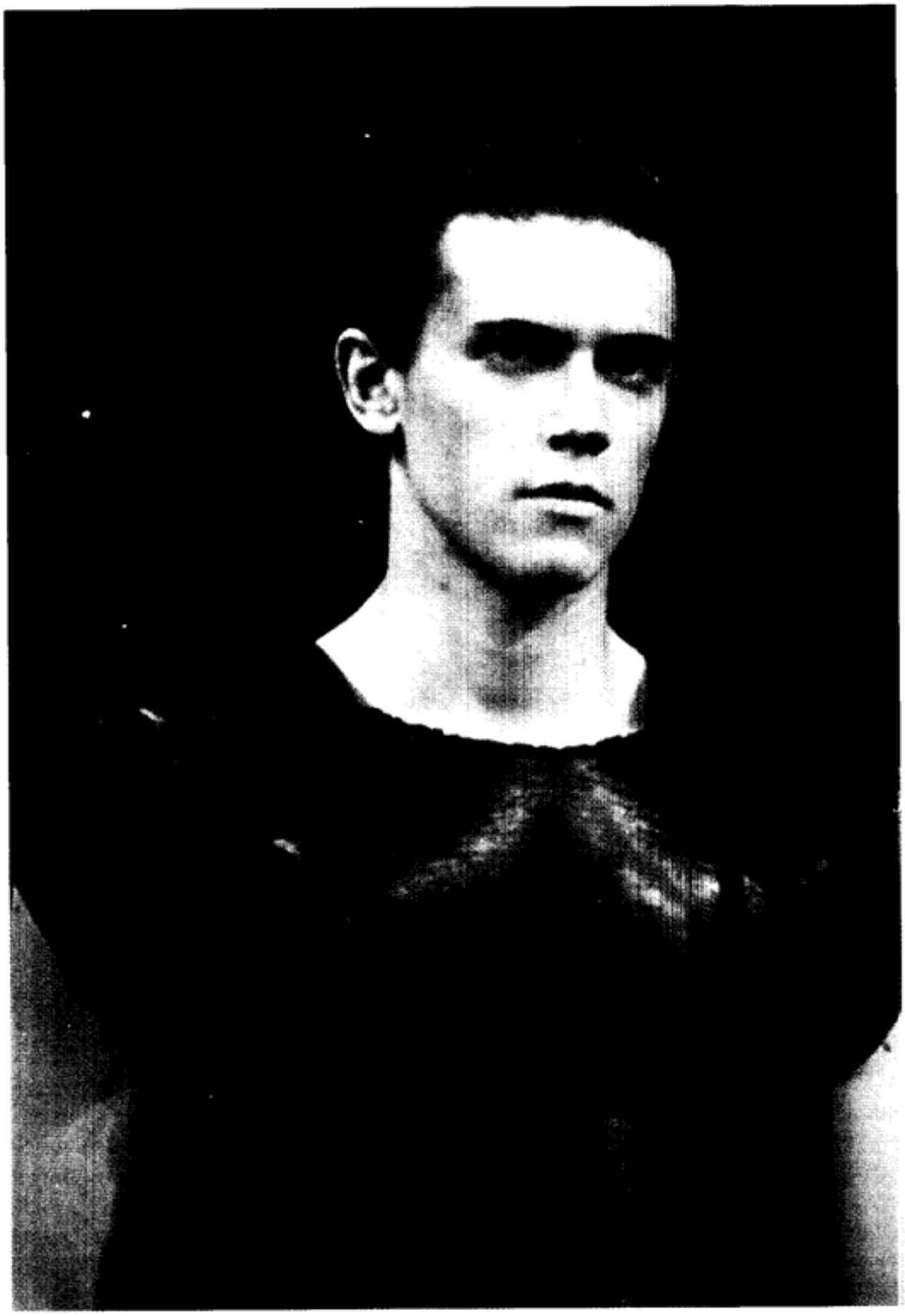
Персонажи Леонида Бичевина далеко не такие травестийные и отмеченные печатью вымороченности, как у Чурсина. Они крепче стоят на земле, но и им часто особенно не за что держаться. Его Валера из «Груза 200», живущий в 1984 году, по-своему почти вгрызается в реальность, однако так же лишен корней. Про Валеру известно, что каждый год он вербуется на Север и зарабатывает там большие деньги. При этом откуда он, что у него за роди-

«Морфий», режиссер Алексей Балабанов

тели, что с ним было прежде и что будет потом, непонятно. Ну то есть очевидно, что этот человек лет через десять станет крупным бизнесменом, возможно, даже олигархом. В остальном этот парень в ярко-красной майке с надписью «СССР» абсолютно непроницаем. Он перекати-поле, переполненный дурной, требующей выхода энергией, через пелену которой только и может воспринимать мир. Валера — второй из монстров этого фильма, где, впрочем, все мужчины, кроме вьетнамца Суньки и растревоженного жизнью героя Юрия Степанова, производят довольно жуткое впечатление. Людей для него не существует. Он смотрит на них, но не видит, находясь под властью допинга, прислушиваясь к той энергии, которая в нем клокочет, завороженно ловя ее ритм и волну. И девушка, которую он завез в глушь и бросил, для него по сути такой же призрак, функция, как новый знакомый с питерского рок-концерта. Поэтому после маньяка-милиционера он здесь самый страшный.

Доктор Поляков из «Морфия» — фигура умолчания в еще большей степени, чем ушлый Валера. Что мы можем заметить про него, кроме портрета некоей певицы, извлеченного по приезде из саквояжа и водруженного на письменный стол? Ну, вероятно, еще и то, что ему свойственны закрытость и некоторая отрешенность. Молодой врач, на которого в глуши сваливается все — от сложных родов до зубных пломб — не хочет ронять марку и на восхищенное утверждение медсестры после удачной операции: «Вы, видимо, много ампутаций делали», мычит неопределенно «Ну...», и по лицу пробегает тень улыбки. Сказать еще что-либо про главного героя «Морфия» трудно — поч-

ти все время действия доктора Полякова показывают на средних планах, так что и лицо его особенно не разглядишь. А если и разглядишь, то по-настоящему не запомнишь. Фельдшеру Андрея Панина, играющего, как всегда, на точнейшем соответствии детали и общего смысла, и опытной Ингеборге Дапкунайте крупные планы подарены. А молодое лицо доктора, становясь по ходу действия все более изможденным и потерянным, как и положено морфинисту, ни в одной из важных сцен, по сути, не меняется — вплоть до самого финала. Так что иногда доктор Поляков даже приобретает сходство с картонной фигуркой, которую передвигают из кадра в кадр по мере надобности. Очевидно, это сделано намеренно — трудно представить, что Балабанов, в том же «Грузе 200» подаривший убедительную, врезающуюся в память яркость всем, в том числе далеко не главным персонажам, здесь обезличил



«Троил и Крессида», режиссер Римас Туминас. Театр имени Евг.Вахтангова. Троил — Леонид Бичевин

Фото В.Мясникова

главного героя потому, что так получилось. В результате вырисовывается история про некоего усредненного интеллигента, вероятно, и правда одаренного, хотя это даже не так важно. Просто нормального человека, которому нет места в этом беспросветном мире. Один из рассказов Булгакова из «Записок юного врача» называется «Тьма египетская». «Морфий», похоже, об этом — нормальный человек и «тьма египетская». И самой лучшей сценой не только всего фильма, но и этой конкретной роли становится финал, в котором Поляков сводит счеты с жизнью в синематографе под гогот быдла. Именно здесь вдруг впервые, не отрываясь, начинаешь следить за лицом Бичевина — за тем, как он всаживает себе шприц сквозь грязные лохмотья, как неостановимо и страдальчески смеется, как, не отрываясь от экрана, нашаривает револьвер. Именно в финале молодому актеру удается передать тот сплав индивидуального и типического, который и является признаком хорошо сыгранной роли.

Типическое в значении «общепринятое» и индивидуальное — это и про его Троила из спектакля Римаса Туминаса «Троил и Крессида». Пьеса Шекспира, рассказывающая о Троянской войне и практически лишенная положительных героев, ставится довольно редко. Герой Бичевина, царевич, влюбленный в дочку жреца Крессиду, здесь лишь один из троянцев, которые в этом мрачнейшем фарсе показаны как пигмеи: карикатурные, низкорослые, с огромными круглыми щитами, закрывающими их едва ли не с головой. Этакие насекомые, букашки, каждый, впрочем, со своим большим самолюбием, со своими страстями. Греки не лучше: истерики, закутанные в белые халаты и принимающие картинные позы. Туминас ставит черный комикс о распавшемся мире, из которого смертельный вихрь настолько давно и основательно вымел все человеческие проявления и понятия, что остается лишь ждать возмездия, которое, очевидно, не замедлит наступить. Троил Бичевина просто напористый мальчик, хорошо затвердивший все уроки сородичей: он агрессивен, как «положено мужчине», он жаждет влюбиться, потому что достиг подходящего возраста, а потом он легко отдает свою невесту грекам, ведь так решили старшие. Но его подлинная натура и настоящие чувства то и дело прорываются сквозь навязанный шаблон поведения — и тогда брутальная поза воина переходит в злые истерические слезы, попытки завести отношения с девушкой оказываются трогательно неуклюжи, а потеря Крессиды отзывается приступом тоски. Интересная роль и тоже совершенно другая. В работах Леонида Бичевина некая единая тема пока, возможно, лишь брезжит, но ведь и складывается она обычно гораздо позже.

«Рассказы Шукшина», режиссер Алвис Херманис. Московский Театр наций

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Культурологический парадокс

Латышский, знаменитый в Европе, режиссер Алвис Херманис, обладатель премии «Новая театральная реальность», показал в Москве проект, инициированный фестивалем NET[1]. «Рассказы Шукшина», отсылающие — на слух и до просмотра — к нейтральному названию «Латышские истории», спектаклю Нового рижского театра[2], сыграны русскими звездами и молодыми замечательными артистами. В отличие от «Латышских историй», существующих под знаком документального театра, поскольку были основаны на реальных событиях жизни реальных рижан, доверившихся латышским актерам, которые их рассказали, «Рассказы Шукшина» — совсем другое предприятие. Оно громко вписалось в московскую театральную реальность и обозначило новый контекст режиссуры Херманиса.

Реализация этого проекта — высочайшего класса антрепризы (в безоценочном и содержательном смысле) — побуждает воспринимать его успех не только как удачу фестивальной инициативы, до которой читателям «Искусства кино», в общем, прямого дела нет. Дело, однако, в том, что этот спектакль ставит множество концептуальных вопросов, небезразличных для понимания современного кинематографа и так называемого современного искусства.

Успех «Рассказов Шукшина» невольно и при этом бесконфликтно проявил как реальные ожидания широкой публики, так и предпочтения профессиональной. Иначе говоря, случилось то, что еще совсем недавно было немыслимо. Различия в системе представлений (в том числе между массовым зрителем и критикой) стерлись окончательно.

Медийная революция конца 80-х — начала 90-х коснулась, как известно, всех координат культуры. Радикально изменились отношения между реальными событиями и их реконструкцией, между информацией и развлечением, между творчеством и персональным мифом автора, коммерческими и нонпрофитными проектами. Сложившееся положение вещей задело, разумеется, восприятие профессионалов и профанов, затянуло разрыв между критиком — идеальным зрителем — и зрителем массовым.

Спектакль Херманиса стал свидетельством этих очевидных, но не всегда внятно артикулированных процессов.

Медийная, то есть единственная, реальность, данная нам в ощущениях; реальность, ублажающая и готовая задушить в своих объятиях зрителей и лидеров contemporary art, отпраздновала еще одну — очередную — победу.

---

[1] NET — Новый европейский театр.

[2] См. мою статью «Утопия Херманиса». — «Искусство кино», 2008, № 5.

Трудно определить суть нынешнего — системного — пересмотра культурных кодов. Многие заслуженные понятия, такие, например, как «постмодернизм», или не работают, или нагружаются дополнительными смыслами. Новые художественные и внехудожественные процессы нуждаются в ином теоретическом обосновании. В иных подходах, способах анализа, понятиях.

В качестве рабочего термина кажется продуктивным использовать понятие «постдокументализм», который позволяет зафиксировать целый ряд особенностей, характерных для новой культурной ситуации. Этот условный тер-

«Рассказы Шукшина»

мин (или «предтермин») помогает — среди других причин — отрефлексировать и подвижную практику Херманиса, и практику других европейских лидеров театральной и кинорежиссуры, работающих именно на этом поле. А следовательно, переосмысляющих не только отношение к избранному материалу, но и свою позицию, и свой метод.

Постдокументальная реальность, наступившая вслед эпохе постмодернизма и отменившая понятие достоверности, или, если быть мягче, переместившая это понятие в область метафизики, практически уничтожила территорию границы. А ведь именно здесь работали самые важные авторы недавнего прошлого, в том числе театральные и кинорежиссеры: на границе между искусственным и реальным, фикшн/нонфикшн, «бедным» искусством и «буржуазным», авторским и коммерческим.

Эпоха постмодерна вошла, как известно, в историю как время размывания бинарных оппозиций. Хотя в ее подсознании — при тотальной, казалось бы, деструкции многих противоположностей — различение все же оставалось. Или о нем хотя бы помнили. В эпоху постдокументализма всякое различение никаким, в том числе утраченным или ностальгическим, значением уже не обременено. Речь теперь идет лишь о качестве исполнения того или иного проекта, произведения, живущего, как шукшинские Сростки на шикарных фотографиях в спектакле Херманиса, не просто в глобальной, но в суперглобальной деревне.

Отвечая перед московской премьерой на вопрос театрального критика Алены Карась, продолжает ли он в новом спектакле исследовать границы между искусственным и реальным, режиссер сказал: «Нет, эту границу я покинул год назад. Раньше — да, я думал, что все самое существенное происходит здесь. Театр я не смотрел, только документальные фильмы и кино, которое сделано на этой границе. Но для меня это исчерпанная территория, где грибы уже

не растут... Сейчас я думаю, что документом можно вдохновляться, брать из него материал, но стараться его претворить в как можно более поэтические образы»[3]. Герои шукшинских рассказов привлекли европейского режиссера тем, что «он пишет про здоровых людей». А при этом еще про чувствительных. Это уникальное сочетание, это «снятое противоречие» — между «бедным», непременно жертвенным драматическим искусством, которое он практикует в Риге, и здоровым масскультом, утешающим столичную публику блестящим качеством, — свидетельствует вовсе не о конъюнктуре прагматичного европей-

«Рассказы Шукшина»

ца, но о совершенно иной ситуации, о которой Херманис, возможно, даже не предполагал. Или которую в виду не имел.

Новая культурная ситуация парадоксально и незаметно объединяет в едином порыве тех, кто еще несколько лет назад не совпал бы в оценках того или иного события, включая любые культурные мероприятия. Речь идет не о наивном, давным-давно маргинальном разделении режиссеров на работников масскульта и заложников арта. И не о том, что почитатель, убежденный ценитель, скажем, офф-оффбродвейских спектаклей готов без зазрения совести обожать бродвейское шоу, а спец, например, по фринджу или неигровому кино может без всякого лицемерия восторгаться зрелищем лондонского Вест-Энда. Речь идет о стирании самого желания профессиональных зрителей опознавать реализованный замысел или проект вне зависимости от места и образа режиссера, полученных в другое время и за другую практику. То есть вне зависимости от его знакомой — апробированной и одобренной — биографии.

Нежелание опознать порожденное медийной культурой положение вещей связано еще и с тем, что формы «левого», некогда радикального искусства, несмотря на появление их фестивальных образчиков, или, точнее, на наличие их искренней имитации, уже изжиты по существу. Радикальность жестко приватизирована ультраправыми кругами, художественными в том числе. Чуткие художники, режиссеры не могут этого не понимать.

Победившие медиа оставили практикующим авторам всего две возможности: либо присоединиться к победителям, либо остаться на обочине, расставшись с персональным мифом, взращенным на совсем другой территории,

[3] «Хиппи Шукшина». Интервью Алены Карась. — *Здесь и далее интервью цит. по: «Российская газета», 17 ноября 2008 года, с. 9.*

в пространстве иного понимания границ, больше не существующих и потому не воспринимаемых. Или наоборот: эта пограничная территория больше не воспринимается, поскольку просто перестала существовать. Не случайно Херманис говорит: «Собирать кубики «Лего» из реальности и комбинировать их мне уже неинтересно». Отсутствие такого интереса — не только частное признание конкретного режиссера. Он, по-моему, сформулировал более общее ощущение: теперь уже неизвестно, где находится питательная среда для конъюнктуры — в декоративном ли «левом» арте, имеющем по традиции дивиденды, или в серьезном мейнстриме, к которому не без скепсиса относятся европейские профессионалы.

Но «Рассказы Шукшина» — в отличие от такого простейшего разведения — случай не столь тривиальный.

Это — через точку! — «Reality. Show» — знаменательный культурологический парадокс. В «Рассказах Шукшина» с бродвейским блеском, вестэндской техничностью, европейским сверхпрофессионализмом, русской удалью, персональной спортивной гибкостью сыграли Чулпан Хаматова и Евгений Миронов. Они сыграли согбенных, шепелявящих стариков, сексуальную дамочку с осиной талией, крутыми бедрами и романтического ухажера, немую девочку-подростка и гуляку с самоубийственной душевной струнко́й, бесшабашную сплетницу и глумливого отца семейства. И так далее — в десяти шукшинских рассказах, ставших хитом сезона или алкаемым культурной публикой — «любителями прекрасного» — шлягером, восхитившим мастерством на фоне вульгарных столичных антреприз. И на фоне тех спектаклей или фильмов, в которых эти актеры играли отлично, однако в условиях менее точной или не очень осмысленной режиссуры выглядели то выше такой режиссуры, то ниже себя.

Те из европейских (как, например, Лукас Мудиссон) или латиноамериканских кинорежиссеров, получивших возможность работать в Голливуде, воспринимались критиками — по старинке или в угоду ностальгическим настроениям — капитулянтами, а то и предателями своего радикального прошлого. Смену персональных целей и биографических стратегий таких режиссеров еще недавно в расчет принимать не хотелось. Причем тем чаще, чем большими наградами удостаивались последние фильмы, скажем, Алехандро Гонсалеса Иньярриту или, например, Дэнни Бойла. Другое дело Бекмамбетов, еще на родине свернувший от «Конечной остановки» в банк «Империал», потом в «Дозоры», а после голливудского успеха ждущий — уже на том берегу — обещанные съемки «Моби Дика». Такие прозрачные стратегии вызывают не вопросы, а зависть или аплодисменты как агентов масскульта, так и его равнодушных, но профессиональных ценителей, пока работающих в другом гетто.

Херманис же совершил не только тактический зигзаг. Не только раскрыл в заказном проекте грандиозную сноровку знаменитых актеров, отработавших в Москве, а не на Бродвее свой звездный статус, но и усложнил именно стратегию перехода границ. Не исключено, что свой коммерческий спектакль — опять же не в этическом, а в прямом смысле слова — он выстраивал без всякой задней мысли. «Просто» предложение конкретного фестиваля спровоцировало, как у любого западного режиссера, условия игры, соответствующие ожиданиям заказчиков. Но эти условия совпали на новом этапе биографии с интересами самого Херманиса. А также с духом нового для него места и общего для нас времени.

Следует напомнить, что одним из фундаментальных свойств режиссуры этого европейца, его прежней — «новой театральной» — реальности была дистанция. Когда Херманис работал на границе документа и вымысла, гротеска и реализма, когда вводил в один спектакль профессионалов и аматеров, когда персонажу-женщине, которого играл актер-мужчина, предоставлял партнера, комментирующего ее (и его) пантомиму, когда деликатно вставлял в рассказы актеров о реальных рижанах переход от первого лица к третьему,

именно дистанция определяла драматические отношения актера с персонажем, а сцены — с залом. В «Долгой жизни», «Соне», «Латышских историях», «Звуке тишины» он использовал дистанцию по-разному, но как открытый прием, позволяющий в непохожих спектаклях через нее перемахнуть. Усугубленная условность открывала простор для воображения не только театральной реальности. «Рассказы Шукшина», несмотря на то что Херманис ввел и в них концептуальные акценты своей режиссуры, пребывают в ограниченном пространстве уже одной — только сценической реальности. Это обстоятель-

«Рассказы Шукшина»

ство обеспечило желанную, несмотря на все еще раздающиеся то там, то тут «жалобы турка», сладость чистого развлечения, первоклассного аттракциона и того здорового начала, которое режиссер разглядел в шукшинских персонажах, а публика приняла за искусство (вообще, а не только массовое). Именно «искусства» недоставало столичной публике, вопреки восторгу профессионалов, в его рижских спектаклях, которые неправомерно сравнивали с опусами «Театра.doc» или — с имитацией студенческих показов. Удивительно, что те же критики, которых заставили вздрогнуть рижские спектакли, приняли на ура и «Рассказы Шукшина».

Дистанция и граница как фундаментальные понятия недавней теории искусства приказали тут долго жить. Конечно, те основания и принципы, по которым создавались и воспринимались разные «тексты» по обеим сторонам границы, как и старинное «разделение труда» на игровое, скажем, кино и неигровое, уже давно превратились в пустопорожние дискуссии, удовлетворяющие лишь комплексы пуристов. Ведь все самое интересное, проблемное, рефлексивное происходит, казалось бы, в пограничной зоне. Именно пограничные зоны являлись не одно десятилетие колоссальным источником фиксации становящейся реальности. А также побуждали размышлять о том, что находится внутри этих границ, а что — вовне. Какова природа изменения авторской позиции, новых маршрутов функционирования произведений, расшифровки их культурных, социальных и художественных кодов.

Дистанция как важнейший инструмент создания, восприятия, декодирования художественных языков оставалась сильнейшим, если не единственным

(психологическим), механизмом, с помощью которого человек осуществлял выход из миметического — обыденного — мира в мир собственно художественных смыслов, включая пространство бессилия или пустотных зон. В ситуации уничтожения или слипания разного рода границ роль дистанции и соответственно чувства дистанции, казалось бы, повышается. Она как бы сигналит о переходе из одного типа текста или изображения, или текста-изображения — в совершенно другой.

«Рассказы Шукшина»

Поставив «Рассказы Шукшина» за границей, Херманис — после рижского опыта — использовал ресурсы дистанции в противоположных целях. По-здоровому энергичный спектакль, выстроенный на ослепительных гротескных мизансценах, превращает режиссерскую дистанцию, актерское остранение в прием, неизменно — по окончании того или иного «номера», выхода, реплики — требующего аплодисментов публики. Но череда доходчивых дистанций (текста, исполнительских техник, фотореализма, фольклорной музыки), представленных и спрессованных в «Рассказах Шукшина», становится здесь декоративной — беззастенчиво эффектной приметой или даже виньеткой фирменного режиссерского стиля. Дистанция вроде есть, но в то же время ее словно бы и нет. Или она играет необычную для себя роль. Найдя позицию, Херманис оказался одновременно внутри и вне избранного материала. Столкнув портреты, на которых запечатлены сельские жители с геморроидальными, морщинистыми и гладкими лицами, фотографии выразительных старух и молодух, беззубых или с золотыми зубами стариков, «поэтические», будто из календаря, пейзажи, минималистскую сценическую площадку и актеров в дизайнерских или с чужого плеча костюмах, Херманис сделал суперусловный спектакль. Но замкнул его в иллюзионистскую театральную коробку, уничтожив тем самым значимую еще недавно дистанцию между концептуальным и массовым искусством. Таким образом он предъявил — звучит как оксюморон — концептуальную антрепризу, которая так обрадовала столичный истеблишмент.

Несколько лет назад фестивальный фаворит Франсуа Озон снял фильм «Ангел», не имевший большого успеха. Французский синефил обратился к популярному английскому роману о знаменитой романистке, авторе женских опусов, предтече современных поп-звезд, и впервые снимал по-английски,

с английскими актерами. К кичу, его фактурам, стилистике, чувствам, смыслам и разуму он отнесся без постмодернистской иронии и без высокомерия снобов от «высокой культуры». Он пренебрег взаимоисключающими, но стереотипными подходами, любезными тем режиссерам, кто с удовольствием, понимая роль дистанции, работает с кичем. И отнесся к нему, как если б стал ревностным исследователем племени майя, иранской миниатюры или гробницы какого-нибудь Тутанхамона. Заведя роман с кичем, Озон возвысил его до гламура и только тогда начал работать с этим самоценным серьезным материалом.

Херманис же вписал концептуальное искусство в масскульт. Для этого он огламурил гротескный гиперреализм сценического действия, превратил (в сравнении с «Латышскими историями») сдвиг между рассказом от первого и третьего лица, между «словом и изображением»[4] всего лишь в смешную краску. То есть латышский режиссер поступил ровно наоборот, чем французский. Не случайно «Рассказы Шукшина» стали дорогим (сердцам зрителей и по ценам на билеты) коммерческим продуктом, а поставангардный фильм Озона о поп-звезде почти провалился.

Именно дистанция между щитовыми фотографиями задника — портретами реальных жителей села Сростки — и актерами, которые играют шукшинских персонажей (включая корову с колокольчиком) в громадном возрастном диапазоне, в разной пластике, на разные голоса, между рассказом и показом организует режиссуру Херманиса. Но при этом рассеивается, не тревожит, не трогает, не раздражает. Публика наслаждается невероятным перевоплощением звезд и сверхпроводимых актеров, шукшинским текстом, суперусловными и тонкими мизансценами на фоне фотореализма, который критики сравнили с рекламой «Бенетона». Так Алвис Херманис и фотограф Моника Пормале, которые, напоминает режиссер, «вообще иностранцы, то есть люди со стороны», награждают антрепризу статусом неиспохабленного предприятия, акцентируя, вопреки указанию режиссера в программке, не два разных мира — «сегодняшний и тот, чужой для современной Москвы», а исключительно «этот», единый и неделимый. К тому же очень актуальный, поскольку в постдокументальном пространстве любой документ (ближе к финалу на заднике появляется и фотография Шукшина) становится таким же мифом, как «чужой опыт» или «другое искусство»[5].

В материале использованы фото Моники Пормале

---

[4] В рассказе «Степкина любовь» две актрисы частят текст, лузгая семечки, о роскошной девице в сапогах, которая тут же, на сцене, фигуряет в туфельках; в рассказе «Игнат вернулся» нам рассказывают, как приехал герой в деревню в черном костюме, а показывают его — в сером.

[5] На пейзаже, который служит задником в рассказе «Игнат вернулся», изображены три селянина спиной к зрителям, лицом к «дали». Когда же персонажи Шукшина — доносится со сцены текст — «шли молча», актеры, игравшие этих уходящих вдаль, садятся на скамью, она же помост и лаконичная сценографическая конструкция, спиной к залу, лицом к спинам фигурантов на заднике, рифмуя — в этой мизансцене у огней рампы и на рекламном фото — суперзрелищную реальность мифа.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ — ДМИТРИЙ КОММ

Политика неавторства

«Ведьма из Блэр», режиссеры Дэниел Майрик, Эдуардо Санчес

Анжелика Артюх. Термин «авторское кино» все еще можно услышать применительно к тому или иному фильму, но что определяет авторство сегодня? Насколько работает та классическая формула авторства, которая была предложена в 50-е годы группой французских критиков, сотрудничавших с журналом «Кайе дю синема», затем подхваченная в 60-е британским журналом Movie, а в Америке — критиком Эндрю Сэррисом?

Напомню, что классическая авторская концепция настаивала на режиссерском персональном ви́дении. Несмотря на то что фильм производится коллективно, более ценным представляется то, когда он становится производной режиссерской воли и выражает персональность. Эта персональность отражается на всем творчестве художника, формируя неповторимый стиль, авторскую манеру, а также просматривается в сквозных темах творчества. Для Базена автор являлся сам предметом исследования. Автор почти всегда рассказывает одну и ту же историю (например, Хичкок о человеке, невинно обвиненном в преступлении, или Висконти об упадке аристократической культуры, или Джон Форд о том, как происходит становление героики американского фронтира), устанавливая один и тот же морально-этический закон на поступки и характеры, иначе говоря, несет определенные ценности. В своей центральной статье «Политика авторства», опубликованной в «Кайе дю синема» в № 70 за апрель 1957 года, Базен приводит высказывание Жака Риветта о том, что «автор — это человек, который говорит от первого лица». Политика авторства, кратко говоря, определялась выбором персональных факторов в художественном творении как стандартных референций, что формирует «печать автора». Развивая базеновскую концепцию, Сэррис называл четыре главные составляющие авторского ви́дения: 1) особенность в построении мизансцен как способность автора особым образом трансформировать материал, 2) техническая компетентность,

3) отличимая персональность (персональный взгляд), 4) преемственность «внутренних значений», которые оформляются в творчестве как следствие персонального преобразования материала.

Любопытно, что эта концепция создавалась авторами «Кайе» преимущественно на примере голливудских образцов. Здесь кроется некий парадокс, удивлявший самого Базена, который говорил, что американское кино — это не только талант режиссуры, но и гениальность системы, богатство традиции и ее плодовитость. В Америке как нигде открывались огромные технические возможности, позволявшие решать сложнейшие художественные задачи. Но речь шла о так называемой классической эпохе кино, когда элементы зрелища и нарратива складывали единое в фильме, были практически неразличимы. В ту эпоху можно было говорить о гениальности не только отдельных режиссерских личностей, но и гениальных студийных стилях: когда, например, мюзиклы MGM и команды Фрида — это был один уникальный стиль, фантастика Universal — другой, фильмы ужасов Вэла Льютона на RKO — третий. Это обстоятельство уже тогда позволило критикам «Кайе» и Movie отметить важную вещь: продюсер может быть не меньшим автором, чем режиссер, создавая стиль своих фильмов, как это делали Фрид, Селзник, Льютон и другие.

Однако все это было более полувека назад. И хотя сегодня термин «авторское кино» можно услышать едва ли не чаще, чем в ту эпоху, интересно было бы поразмышлять: насколько актуально это понятие как для современного Голливуда, так и для других кинематографических контекстов, включая российский?

Дмитрий Комм. Имеет смысл разграничить понятия «политика авторства» и «стиль» в кино. Потому что идея определять в фильме индивидуального автора, небесспорная сама по себе и обладающая размытыми критериями, это одно, а наличие стиля, который может быть и студийным, и продиктован жанром, и, разумеется, определяться режиссером, — совсем другое. Создатели сериала о Джеймсе Бонде «золотого периода» 60-х годов руководствовались правилом: разные режиссеры — один стиль. И этот стиль, сразу прозванный «бондовским», выдерживался неукоснительно, ему подражали, его пародировали, и всем было понятно, что он собой представляет. Если мы начнем искать «автора», создавшего этот узнаваемый стиль, то окажемся в тупике. Считать ли авторами продюсеров Альберта Брокколи и Гарри Зальцмана? Или постоянного сценариста сериала Ричарда Майбаума? И в какой мере за этот стиль отвечает режиссер первых серий Теренс Янг, никогда его не демонстрировавший в своих других картинах? Ясно одно: стиль есть, а вот автор... здесь все сложнее.

Еще пример: сегодня многие киноведы отстаивают идею, что ряд жанров, таких, например, как американский нуар, французский поляр или итальянское giallo, являются и не жанрами вовсе, а лишь разными стилями внутри одного жанра: криминального фильма, триллера. И в самом деле, если сравнить типичные образцы нуара и giallo, окажется, что на уровне жанровой формулы они не так уж и отличаются: жестокое убийство, частный или полицейский сыщик, его расследующий, красивая и таинственная женщина, нередко оказывающаяся преступницей, неожиданная и шокирующая разгадка и т.д. Но стилистическая разница колоссальна, и благодаря ей никто никогда не перепутает нуар и giallo. В данном случае стиль определяет жанр, а не какой-то конкретный человек, будь то режиссер или продюсер.

С другой стороны, «политика авторства» весьма уродливо трансформировалась в русском контексте. Всем отечественным кинокритикам хорошо знаком некий «автор», который запрещает членам своей съемочной группы принимать призы от фестивалей, если не получает их сам, и способен закатить истерику собственному оператору или сценаристу за то, что им дали какую-то премию, а его режиссерскому величеству — нет. Полагаю, Андре Базен и Эндрю Сэррис были бы шокированы, увидев такого последователя.

На мой взгляд, наличие яркого, узнаваемого стиля в фильме и пресловутая «политика авторства» — не одно и то же. Эрвин Панофский предложил блестящее сравнение съемок фильма со строительством средневекового собора. В нем статус продюсера соответствует епископу, заказчику постройки, статус режиссера — архитектору, актеров — скульпторам, высекающим из мрамора статуи, и так далее, вплоть до техников и осветителей, чья деятельность сопоставима с работой плотников и каменщиков. Суть в том, что конечный результат определяется каждым из них. К примеру, восприятие каждой ста-

«Беспечный ездок», режиссер Деннис Хоппер

туи зависит не только от таланта скульптора, но и от того, в какой нише разместит эту статую архитектор, как преломляется свет, падающий на нее сквозь оконное стекло, сделанное мастером витражей, как ее пропорции сочетаются с общим пространственным решением собора, предопределенным церковным каноном. Хотя неискушенный зритель, разумеется, припишет все достоинства скульптуры/роли исключительно ваятелю/актеру. А неискушенный критик припишет все достоинства фильма, например, «Гражданин Кейн», исключительно Орсону Уэллсу, проигнорировав работу оператора Грегга Толанда и еще множества других людей.

Обрати внимание, сколь скромны бывают американские режиссеры «старой школы», когда им задают вопросы об их «авторской манере». Джон Форд, например, в известном интервью отвечал Питеру Богдановичу примерно так: «Ну, я обычно обсуждаю с оператором ракурсы съемки, затем расставляю актеров в декорации и даю команду: «Мотор!» Кажется, голливудский мэтр просто издевается над молодым коллегой. Но на самом деле Форд абсолютно искренен. Чем же еще заниматься режиссеру на съемочной площадке? И буквально в анекдоты вошел ответ Винсенте Миннелли корреспонденту британского Movie (Миннелли был для журнала Movie примерно таким же идолом, как Хичкок для «Кайе»). «Почему в этой сцене камера у вас поднимается вверх?» — спросил критик. И получил исчерпывающий ответ: «Потому что герой смотрит в небо».

При этом и Форд, и Миннелли, и Хичкок в интервью неизменно подчеркивали важность командной работы над фильмом, значимость роли сценариста, оператора, композитора, художника и т.д. Это обусловлено не их личным благородством (хотя и оно, на мой взгляд, имеет место), но прежде всего — их

высочайшим профессионализмом и пониманием законов кино. Тех законов, которые в известной мере были утеряны после распада классического, студийного Голливуда в 60-е годы.

Анжелика Артюх. Распад классического Голливуда привел к периоду, который в американской историографии значится как Новый Голливуд, однако вступление в него было ознаменовано недолгим моментом свободы, который в некоторых источниках называют «голливудским ренессансом». Это время Артура Пенна, Майка Николса, Питера Богдановича, Фрэнсиса Форда Коп-

«Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок

полы, Роберта Олтмена, Мартина Скорсезе и других. Это поколение в массе своей получало образование, изучая европейское арткино, где было высоко понимание роли режиссера как художника. Время «голливудского ренессанса» — эпоха выражения авторской свободы, идей и стиля. Что важно, режиссерскую свободу в это время давали сами студии, которые после успеха таких малобюджетных проектов, как «Беспечный ездок» или «Выпускник», приобрели понимание, что роль режиссера в успехе фильма очень высока. Например, успех «Беспечного ездока», принесшего баснословную прибыль Columbia, занимавшейся его дистрибьюцией, позволил производившей его маленькой компании BBS получить заказ от этой студии на шесть фильмов, в числе которых были, например, «Пять легких пьес» Боба Рафелсона, «Последний киносеанс» Питера Богдановича, «Вези, он сказал» Джека Николсона.

Сегодня принято считать, что эта режиссерская вольница была продуктом неуверенности переходного периода. Индустрия переживала огромные трудности и находилась в поиске новой генерации режиссеров, которые могли бы привести в кинотеатры молодое поколение зрителей. Однако к концу 70-х власть снова сконцентрировалась в руках продюсеров, а режиссерам приходилось отстаивать свою свободу неизменным и стабильным доказательством того, что их фильмы прибыльны. Так, например, после огромного успеха своих первых проектов обеспечил себе свободу Стивен Спилберг, хотя и он быстро смекнул, что занятие продюсированием даст ему бóльшие возможности.

Главной чертой эпохи Нового Голливуда стало то, что режиссеры вынуждены были всерьез задуматься о бизнесе. Скажем, Фрэнсис Форд Коппола или Джордж Лукас не только выступали как сценаристы своих фильмов, но

и старались обеспечивать контроль над производством через организацию собственных студий. Деньги же в производство инвестировались студиями-гигантами. К примеру, в 70-е Director's Company, разделенная между тремя режиссерами (Копполой, Фридкином и Богдановичем), получила от Paramaunt 31,5 миллиона долларов при условии, что три режиссера по контракту в течение шести лет сделают по три фильма и станут исполнительными продюсерами как минимум на одном фильме другого режиссера. Студия гарантировала 50 процентов прибыли компании, если трио будет эксклюзивно работать на Paramount. Однако Director's Company выпустила только три фильма («Разговор», «Бумажная луна», «Дейзи Миллер»), из которых только «Бумажная луна» хорошо прошла в бокс-офисе. В результате Paramount вышла из сделки с большим скандалом. И тому же Копполе вновь удалось организовать собственную студию Zoetrope только в 1982 году.

Одним словом, Новый Голливуд стал эпохой борьбы режиссеров за дополнительные продюсерские полномочия, которые позволили бы им обеспечить свободное выражение своих идей. Чтобы оттачивать свой стиль (как, скажем, это делал Вуди Аллен), нужно было не претендовать на огромные бюджеты и стабильно держать высокие показатели кассовости. Настало время режиссеров-бизнесменов, которое ознаменовалось созданием концепции блокбастера, основанной на силе бренда и идее предпродаваемости продукта. Хотя можно было программно принять альтернативу — занять внеголливудскую позицию (как, скажем, это сделал Роджер Кормен, а затем так называемые независимые 80—90-х, вроде Дэвида Линча или Джима Джармуша).

Дмитрий Комм. Новый Голливуд эпохи рейганомики 80-х годов — по сути уже и не Голливуд вовсе, а просто эффектная вывеска, за которой укрылась безликая корпорация бухгалтеров, юристов, менеджеров, актерских агентов, — есть поражение и американского кино в целом и политики авторства, в частности. Режиссер-бизнесмен — это либо трагическая фигура, либо отвратительная. Трагическим персонажем американского кино является «бизнесмен» Коппола — десятилетиями отдающий долги за «Апокалипсис сегодня», вынужденный делать неинтересные ему фильмы, чтобы вернуть деньги за съемки предыдущих и тратящий все силы и нервы, чтобы поддерживать на плаву свой перманентно банкротящийся American Zoetrope. Где уж тут думать об авторском стиле?

Отвратительным же можно назвать Джорджа Лукаса, в котором бизнесмен окончательно убил режиссера и который теперь рассматривает кино лишь как способ честного отъема денег у почтеннейшей публики. Ирония заключается в том, что Лукас на практике реализовал мечту создателей авторской теории: он полностью контролирует свой проект «Звездные войны», от написания сценариев и подбора актеров до финального монтажа и рекламной кампании. Но ничего личностного, персонального в его фильмах нет. За исключением его личной жадности, конечно.

Единственный, кто сумел в этой ситуации сохранить себя как художник, — Стивен Спилберг, но сделал он это ценой колоссальных компромиссов. Если режиссер в один год и практически одновременно снимает «Список Шиндлера» и «Парк Юрского периода», представь, какая шизофрения творится у него в голове.

Можно как угодно относиться к великим моголам классического Голливуда — они, безусловно, не были приятными во всех отношениях людьми (хотя, например, Кэтрин Хепбёрн написала в мемуарах, что в своей жизни не встречала более порядочного и благородного человека, чем Луис Б. Майер), но они были настоящими шоуменами, любили дело, которым занимались, любили кино и свои студии, являвшиеся их детищем, мечтой всей их жизни. Поэтому классический Голливуд, созданный еврейскими беженцами, знавшими и ужас погромов, и мечту о Земле обетованной, впитавший колоссальное число эмигрантов от Германии до Китая, говоривший на всех языках мира

и ненавидимый консерваторами за то, что в нем слишком много иностранцев, либералов, негров, левых, гомосексуалистов и т.п., являлся в действительности колоссальным проектом по воспитанию американского народа. Голливуд всегда был прогрессивнее самой Америки; он не только создал американскую мечту и приучил весь мир смотреть на США как на оплот свободы; даже скованный кодексом Хейса, он умел проповедовать терпимость и человечность. Артур Фрид продюсировал развлекательные мюзиклы, но в его фильме суперзвезда Ава Гарднер могла играть цветную девушку, которой грозит тюрьма за

«Лицо со шрамом», режиссер Брайан Де Пальма

то, что она вступила в брак с белым мужчиной («Плавучий театр», 1951). Джон Брем снимал триллеры, но в его фильме Генри Фонда (задолго до хичкоковского «Не того человека») появлялся в роли невинно осужденного, которого равнодушная судебная система отправляет на электрический стул («Дайте нам жить», 1939).

Таким было настоящее американское кино — и в нем все было в порядке и по части смысла, и по части формы. Каждая студия имела свое лицо, свой стиль и свои коронные, «фирменные» жанры и темы. Для Universal это были фильмы ужасов, для MGM — мюзиклы, для Warner Brothers — гангстерские фильмы и нуары и т.д. А у нынешнего «голливуда» лица нет, на какой студии произведен очередной «Властелин колец» или «Гарри Поттер», никакого значения не имеет. Да и сами студии давно утратили самостоятельность и превратились в придатки крупных транснациональных корпораций. Брайан Де Пальма — вот, пожалуй, единственный до сих пор не сдавшийся наследник «ренессанса 60-х» — точно охарактеризовал эту ситуацию, сказав: «Современное голливудское кино снимается лишь для того, чтобы мультиплексы не пустовали».

Иными словами, проблема не в том, что американские фильмы завоевали весь мир и демонстрируются во всех кинотеатрах, а в том, что они больше *не американские*. Это продукты той самой менеджмент-культуры, которая во всем мире одинаково безлика и никакого стиля — ни студийного, ни авторского — по определению иметь не может. И вот на это убожество сегодня радостно ориентируются производители отечественных «блокбастеров», вроде «Ночного Дозора», «Волкодава» и «Обитаемого острова».

Анжелика Артюх. Российские продюсеры ориентируются на то, что, по их мнению, кажется успешным. Если американские блокбастеры идут по все-

му миру, значит, они прибыльны. Между тем это далеко не так, и гораздо более прибыльными могут стать фильмы небольшого бюджета, и поднимающие актуальные социокультурные проблемы. Достаточно вспомнить феномен независимого проекта «Красота по-американски»: фильм с бюджетом в 15 миллионов долларов был первоначально выпущен только в 16 залах, но огромный успех у прессы позволил прокатчикам через два месяца выпустить его в 1500 залах, после чего фильм принес 130 миллионов долларов сборов.

«Про уродов и людей», режиссер Алексей Балабанов

Американский киноконтекст намного сложнее, чем видится из России, представляющей собой лишь один из многочисленных рынков корпоративного Голливуда. Там много выходит независимых проектов, которые далеко не всегда добираются до нас. Мы же имеем дело в первую очередь с блокбастерами, потому что их концепция основана на максимальном охвате мировых рынков. Блокбастеры — это франшиза, требующая мирового промоушна, максимального количества залов, которые позволили бы им сделать хорошие сборы в первые два уик-энда. Результат этих сборов (причем внеамериканские сборы не менее важны, чем американские) непосредственно влияет на рейтинг фильма при продаже прав на DVD и коммерческое телевидение, не говоря уже о том, что сама идея блокбастера основана на том, чтобы привлечь внимание максимально широкой аудитории. В отличие, скажем, от той же эпохи «голливудского ренессанса», нацеленного на продвинутую, радикализированную молодежную аудиторию, эпоха блокбастера, которая ведет свой отсчет с первых «Звездных войн» и продолжается до сих пор, делает ставку на тинейджеров и семейную аудиторию, в связи с чем блокбастер консервативен в политическом и идеологическом отношении. Он не может ориентироваться на проблемы меньшинств, отдельных социальных групп, он пытается апеллировать к универсальным проблемам — потому таким популярным в эпоху блокбастера стал фантастический жанр, который обращается не к американцу, французу или россиянину, а к человеку Земли.

Блокбастер с его ставкой на сложнейшие компьютерные технологии и визуальные эффекты позволил американским киноведам пересмотреть авторскую концепцию и ввести такое понятие, как «корпоративное авторство». В эпоху таких студий, как ILM, Disney, Pixar, стало очевидно, что визуальные технологии создают индекс художественного стиля в противоположность

индивидуальной творческой деятельности. Сегодня уже никто не скажет, кто снимал «ВАЛЛ'И», но все точно знают, что это продукция студии Pixar.

Это не означает, что всех такая ситуация устраивает. К примеру, торжество «корпоративного авторства» и усреднение стиля за счет определенного характера технологий студии Industrial Light and Magic, доминирующей на рынке все 80—90-е годы, во многом подготовило революцию «Матрицы». Автор визуальных эффектов фильма Джон Гаета исходил из твердого убеждения создать технологию, максимально отличную от той, которую насаждали ILM. В результате ему удалось не просто сказать новое слово в своей области (что было подтверждено и «Оскаром»), но поспособствовать новому визуальному стилю. Выход второй и третьей «Матрицы» закрепил стиль, и с тех пор в кино многие стали работать под «Матрицу», подражать ей — причем не только в США, но, скажем, в Гонконге.

Итак, даже эпоха блокбастера не отменяет желание отличаться, произнести новое слово. Когда российские творцы это поймут, возможно, у нас станет меньше столь вторичных образцов, вроде «Волкодава» или «Обитаемого острова». Пока главное отличие российского кино от мирового — его крепнущий патриотизм. Что касается авторской формы, то о ней уже совсем мало кто задумывается, разве что Сокуров да Муратова. Но им же должен кто-то прийти на смену, предложить свое новое слово — причем не на уровне одного-двух фильмов, как это сделал Звягинцев, а на уровне жизненной программы. Здесь могу назвать только Балабанова.

Дмитрий Комм. Говоря о «Матрице», ты ставишь телегу впереди лошади. Не в Гонконге стали подражать «Матрице», но братья Вачовски первыми начали подражать принципам постановки боевых сцен в гонконгском кино, для чего в проект был приглашен знаменитый хореограф боев Юэнь Упин. Однако традиционная гонконгская техника полетов в воздухе с помощью тросов была заменена компьютерными эффектами, что в сумме — хореография Юэня плюс визуальные эффекты Гаеты — и дало тот новаторский стиль, которому все сегодня подражают.

Что до концепции блокбастера, придуманной бизнесменом Лукасом, мне кажется, она в долгосрочной перспективе неэффективна — ни идеологически, ни финансово. Еще Честертон сказал: «Чтобы стать интернациональным, нужно быть национальным». Когда американское кино было по-настоящему американским, оно легко покоряло жителей всех стран и континентов. Интернациональны были «Дилижанс» Джона Форда, «Лицо со шрамом» Хоуарда Хоукса, «Американец в Париже» Винсенте Миннелли, «Окно во двор» Альфреда Хичкока. Их проблемы и стилистика были понятны как европейским зрителям, так и индийским или китайским.

Сегодняшние «корпоративные» блокбастеры, переносящие действие в другие галактики и повествующие о битвах с инопланетянами, вовсе не обращаются к универсальной проблематике — они старательно уходят от всех проблем вообще. И потому нуждаются в колоссальных расходах на рекламу: ведь не так-то просто даже современного, оболваненного телевидением зрителя заставить раскошелиться на полную бессмыслицу про приключения каких-то трансформеров, похожих на гигантские громыхающие консервные банки.

Поэтому блокбастеры неэффективны даже финансово: в них нужно вкладывать гигантские средства в надежде получить сверхприбыли. Вот «Титаник», например, имел бюджет 250 миллионов долларов, в мировом прокате собрал миллиард — то есть на каждый вложенный доллар принес четыре доллара прибыли. Это был выгодный проект? Смотря с чем сравнивать. «Ведьма из Блэр» была снята за 30 тысяч долларов, права на ее прокат были проданы за один миллион, а в прокате она собрала 150 миллионов долларов, окупив свой бюджет более чем тысячекратно!

И самое главное, такой подход и был всегда правилом коммерческого кино. Современный Голливуд с его слоноподобными блокбастерами являет-

ся уникальным исключением. Во всех других странах — в Европе (когда там было жанровое кино), Индии, Гонконге, Японии, Латинской Америке предпочитают производить фильмы быстро и недорого (что вовсе не значит халтурно); если один фильм приносит прибыль, он окупает затраты на три других. Причем именно малобюджетное коммерческое кино, как показывает история, более всего способствует «политике авторства», само о том не заботясь. Просто если съемочный период длится две недели, а весь фильм нужно закончить за месяц или полтора, режиссер поневоле вынужден участвовать во всех этапах работы над фильмом — от написания сценария и подбора актеров до финального монтажа и озвучания. В данном случае сам способ производства обладает свойством выявлять авторские, персональные качества создателя картины: его талант или бездарность, его ум или глупость, его трудолюбие или леность. И хорошо известны случаи «авторов поневоле» — режиссеров типа Джесса Франко в Европе или Кэндзи Мисуми в Японии — ремесленников, не слишком стремившихся к художественному самовыражению, но осуществивших его и ставших культовыми фигурами, благодаря тому что они работали в малобюджетной коммерческой киноиндустрии.

В подобных же условиях снимали Анри-Жорж Клузо и Жан-Пьер Мельвилль, Серджо Леоне и Марио Бава, Сейдзун Судзуки и Ясудзо Масумура, Чан Чэ и Джон Ву. Да и в самой Америке многие работали так же. Брайан Де Пальма свой самый знаменитый фильм «Одетый для убийства» (1980) снял за 6,5 миллиона долларов, и продюсером у него был трэшмейкер Сэмьюэл Аркофф. Фильм собрал только в США 32 миллиона долларов, и сегодня его называют шедевром американского кино.

Мне уже доводилось писать об этом, в том числе и в «Искусстве кино», приводить цифры, свидетельствующие, что для России был бы выгоднее малобюджетный вариант коммерческого, подчеркну, *именно коммерческого* кинопроизводства. Однако для него требуется иметь абсолютно свободную, раскрепощенную экономику, где любой желающий может легко зарегистрировать собственную киностудию, выйти на улицу со своими друзьями и начать снимать кино. В нынешней России такая партизанщина в духе Роберта Родригеса не проходит.

Поэтому наши «продюсеры» два года морочили головы людям лживой ахинеей про расцвет отечественного кинопроизводства и появление каких-то суперуспешных «русских блокбастеров». Теперь, когда скрывать провальность нашего кино уже невозможно, эти же люди готовятся наступить на совсем уже «совковые» грабли: госзаказ. Он, собственно, давно возродился (фильмы типа «Код Апокалипсиса» тому пример), но сейчас о нем говорят, как о высшем благе для отечественного кино. А вместе с госзаказом возродится особый стиль кинематографа, свойственный только нашей родине. Этот стиль будет называться «государственническим» (хотя правильнее было бы назвать его «портяночным»). Скоро мы увидим это пахучее диво: государственно-патриотический, высокодуховно-заказной, православный блокбастер — что-нибудь вроде «ФСБ против Змея Тугарина».

Анжелика Артюх. Да, боюсь, мы надолго обречены на патриотический энтертейнмент, и кризис этому только поспособствует. Министр культуры уже объявил о возрождении государственного заказа, так что продюсеры сейчас драться будут за деньги на производство патриотических «блокбастеров». Я так много говорю о блокбастерах потому, что это именно та концепция кино, которая в первую очередь волнует ведущих российских продюсеров. Вопрос: почему? Во многом потому, что блокбастер не претендует на звание произведения искусства, его нетрудно смотреть, зато, в отличие от малобюджетного проекта, он включен в широкий мерчендайзинг: на прибыли работают системы фастфуда, автомобильные и косметические компании, линии игрушек, не говоря уже о DVD, телевидении и компьютерных играх.

Блокбастер — дитя постклассического периода кино, которое устанавливает рамки единого международного кинематографического выражения.

Классическое кино, породившее множество стилистических школ, базировалось на обязательном нарративе, однако он, как отметил американский киновед Дэвид Бордуэлл, играл роль, подобную той, которую играют принципы перспективы в визуальных искусствах. Самые разные школы живописи — от ренессансного классицизма до сюрреализма и современного фигуративного искусства — работали с перспективой. И подобно тому как это происходило в живописи, большинство традиций коммерческой режиссуры адаптировали и развивали предпосылки нарратива и стиля. Эти предпосылки были заимствованы из популярной литературы и драмы и помогали оттачивать принципы психологической причинности, завязку и развязку, развитие действия, повторяющиеся мотивы. На классический нарратив одновременно влияли фотография и графическое искусство, откуда пришла идея пространственно выгодной позиции. Кроме того, идеи черпались из сугубо кинематографических источников, таких, например, как способность разбивать сцены на планы.

Постклассическая режиссура не отвергает нарративную традицию в целом, однако она ее по-новому перерабатывает. Например, присутствие компьютерных эффектов в фильме дробит и расщепляет нарратив, возвращает к идее showstoppers — самостоятельному зрелищу внутри фильма. Потому неудивительно, что в эпоху визуальных эффектов их создатели становятся не менее ответственны за художественное решение, чем постановщики. К тому же нарратив легко разрушается необходимостью вписывать в сценарий присутствие самых разных коммерческих брендов. Как же еще предпродать дорогущий блокбастер? Звезда, навязанная всесильным актерским агентом, претендует на то, чтобы быть самостоятельным зрелищем, несущим свой социокультурный код. Нужно быть очень влиятельным и харизматичным режиссером-продюсером, чтобы заставить высокооплачиваемую звезду следовать режиссерскому замыслу. Блокбастер изначально разрушает единство авторской идеи, на которой и держится индивидуальный стиль.

Не меньше мешает свободному выражению то, что Бордуэлл назвал распространяющимся признаком современного Голливуда, — *запоздалость*. После 60-х годов большинство кинематографистов стали осознавать то обстоятельство, что они работают в тени своих предшественников. Классика может запугивать. «Огромная проблема режиссеров сегодня — это вернуться назад к ощущению невинности, прямоты и простоты. Что более всего осознается — это брешь, отделяющая тебя от великой традиции. И что более всего волнует — то, что ты можешь в нее привнести», — говорил Питер Богданович еще в 70-е годы, и эти слова не устарели сегодня.

Классическое искусство американского кино было более плодотворно, когда вступало в контакт с новыми элементами, интегрируя их в стиль кинематографического нарратива. Когда современные режиссеры реализуют это в своем творчестве, они невольно возвращают нас к классической традиции. Но в условиях кинофраншизы это сделать практически невозможно.

К счастью, современный кинематограф не исчерпывается блокбастерами, они лишь его малая, хоть и наиболее пропиаренная часть. Есть независимые проекты, артхаус, где авторские стратегии все же реализуются. Правда, мировой кризис сильно подорвал инди-сектор: газеты пишут, что американские студии-производители независимого кино одна за другой сворачивают производство.

Дмитрий Комм. У меня другой вопрос — стоит ли так долго обсуждать проблемы блокбастера, если ты с самого начала говоришь: «Блокбастер не претендует на звание произведения искусства»? Не претендует и правильно делает, а отдельные случаи, вроде «Матрицы» и «Звездного десанта», — это исключения, лишь подтверждающие правило.

В действительности, блокбастер — это универсальная отмычка, которая тем или иным способом всегда сумеет извлечь деньги из кошельков аудитории. Даже если он провалится в кинопрокате, то все равно окупит свой бюд-

жет, поскольку, выражаясь твоими словами, «он включен в широкий мерчендайзинг».

Подобная система организации кинопроизводства делает создателей фильмов полностью независимыми от публики. Джерри Брукхаймер, например, может производить любую халтуру, вроде уже упомянутых «Трансформеров», не боясь, что зрители накажут его за это деньгами. Главное — вовремя наладить линии по выпуску компьютерных игр, футболок, комиксов и монструозных игрушек. Не мытьем, так катаньем искомая прибыль будет получена.

Независимость от зрителя неожиданно роднит голливудский блокбастер с артхаусным кино. Артхаус ведь тоже не зависит от широкой публики, но по другой причине: он существует на деньги государственных, общественных или частных фондов, которые обязательным условием получения гранта ставят некоммерческий характер фильма. Так, Алексею Герману-младшему не нужно беспокоиться, пойдут ли зрители смотреть его фильм «Бумажный солдат» или нет. Главное в его ситуации — поддерживать добрые отношения с Фондом Хуберта Балса, который деньги может дать и в Роттердам отправить.

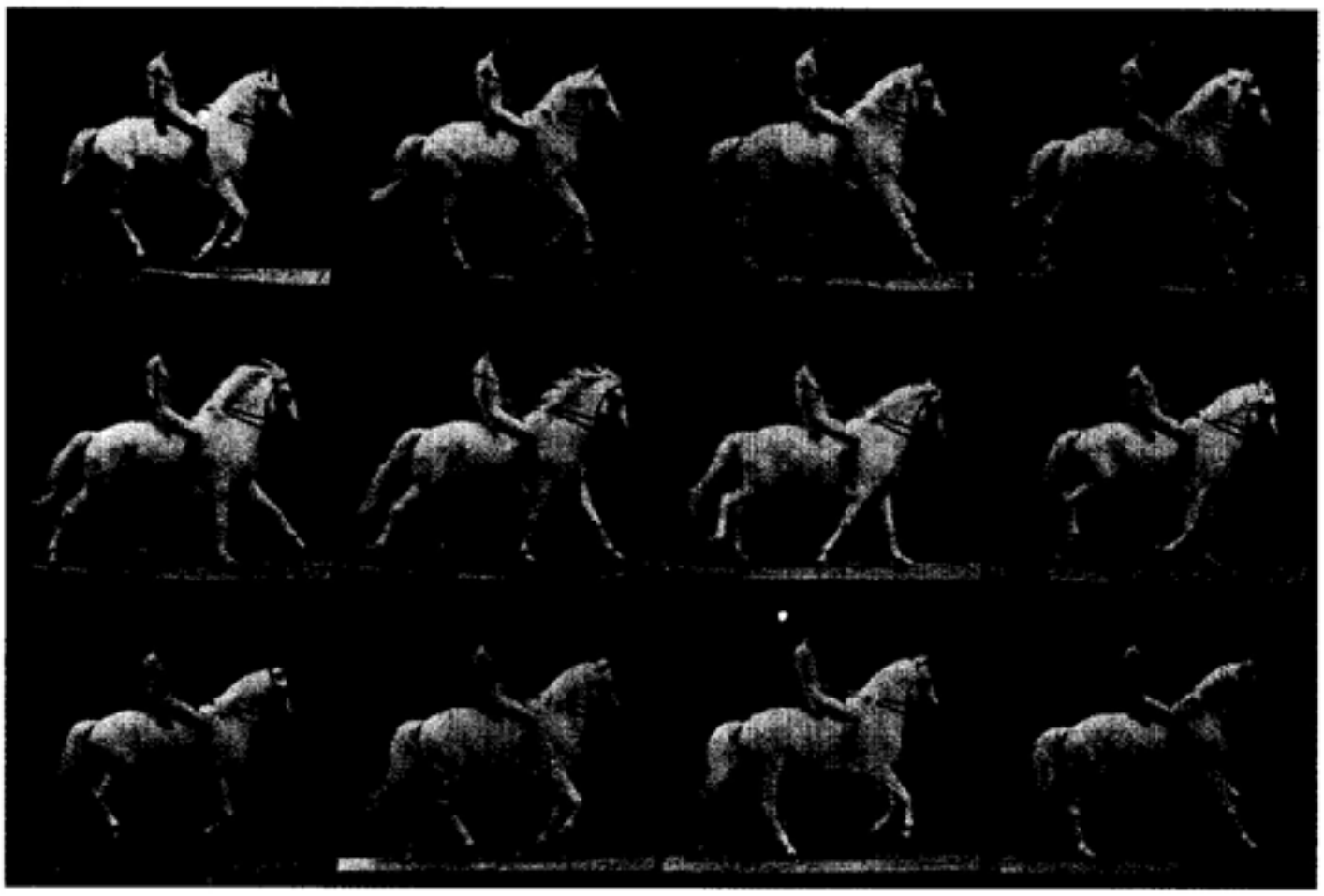
И в этом смысле существует парадоксальное сходство между производителями блокбастеров и артхаусного кино. Они — как две стороны одной медали. Лудильщикам блокбастеров плевать на зрителя, потому что они свои деньги все равно добудут, а артхаусным «творцам» — потому что они не обязаны возвращать их вовсе.

Таким образом, ситуация в современном кинематографе такова: сидит зритель в кинотеатре или нет, создателей фильмов это не сильно волнует. А что бывает с кино, когда оно оторвано от зрительского спроса, нам всем хорошо известно. Медленная и неотвратимая деградация. Что, на мой взгляд, и происходит в последние десятилетия как в Европе, так и в США. Причины этого разные, а результат один: вопиющее бесстилье современных фильмов вне зависимости от бюджета и наличия спецэффектов. Добавь к этому возрождение госзаказа в России, и картина кинематографа начала XXI века будет исчерпывающей.

Анжелика Артюх. У меня все же создается впечатление, что эта картина не такая пессимистическая, как ты ее представляешь. Зрительский спрос уже давно не исчерпывается проданными билетами в кинотеатрах. Зрительский спрос устанавливается и фильмами, скачанными с торрентов, Rapidshare и YouTube. По большому счету, сегодня непросто определить зрительский спрос, однако легко его имитировать рекламой, пиаром и телевидением. Интернет же — это, по сути, такая партизанщина, которая устанавливает свою систему рейтингов по количеству закачек, формирует свой круг авторов и разрушает привычные иерархии. Тебе хорошо известны сайты, которые вообще не допускают к себе блокбастеры как класс, однако приветствуют арткино всего мира, отводят ему место для форумов и тем самым культивируют статус настоящих авторов. Современность требует от зрителя интерактивности. Мы живем в эпоху, когда зрителю приходится постоянно выбирать и проверять свой выбор. Конечно, специалисты киномерчендайзинга будут искать пути для охвата новых территорий, однако всегда найдутся те, кто будет им сопротивляться.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Фотография: эстетическая адаптация



Идверд Майбридж. «Клинтон с седоком»

19 августа 1839 года в помещении Французского института было сделано официальное сообщение о рождении техники, получившей в честь изобретателя имя «дагеротипия». Не будучи членом Академии наук, Жак-Луи-Манде Дагер не мог выступить с докладом самостоятельно. Вместо него это сделал физик Франсуа Араго, подчеркнувший научный потенциал изобретения. Таким образом, уже при появлении на свет фотография предстала, заручившись официальными рекомендациями науки. Успех техники, взявшей на себя функции портретной живописи эпохи зрелого капитализма, отнюдь не разорвал этой взаимосвязи. В позитивистском духе того времени фотография стала познавательным развлечением, правда, с толикой «естественной магии».

В мире искусства фотографию тоже поначалу приняли с энтузиазмом, но вскоре восторженность уступила место скепсису и враждебности. Особой неприязнью отличались представители зарождающегося модернизма, не замечавшие сходства между собственной ситуацией и ситуацией фотографов, которые осаждали — в основном безуспешно — цитадель контролируемого Академией художеств Салона и требовали признания своего ремесла в качестве полноценного средства выражения. О том, как воспринимал подобные претензии мир искусства, можно судить по небольшому тексту Бодлера, включенному автором в обзор Салона 1859 года. Обличительный пафос этой статьи может показаться чрезмерным, учитывая обстоятельства, послужившие поводом для ее написания. Дело в том, что в 1859 году художественная выставка, традиционно размещавшаяся во Дворце на улице Монтень, переехала в более вместительный Дворец промышленности, где оказалась в непосредственной близости к выставке фотографий. Бодлер отреагировал на это раздраженной филиппикой, обвинив своих современников в полной утрате чувства возвышенного, позволяющей им смешивать высокое искусство и одно из

Шарль Бодлер

проявлений «материального прогресса». Сам Бодлер находит такое смешение недопустимым в силу взаимной антагонистичности этих двух сфер.

Поэт воспроизводит точку зрения романтиков, противопоставивших искусство основным тенденциям современного общественного развития вообще и товарному производству в особенности. Основной протест при этом вызывало распространение принципов капиталистической экономики на сферу духовной жизни. В перспективе подобного «расширения» художник попадал в положение, напоминающее положение индустриального рабочего, отчужденного и от средств производства, и от конечного продукта и располагающего единственной собственностью — трудом, продаваемым на рынке, как любой другой товар. По сравнению с этой деградацией положение средневекового ремесленника навевало ностальгические чувства — недаром в XIX веке предпринимались неоднократные попытки возродить принципы цехового уклада или хотя бы воспроизвести его внешний фасад. Разумеется, такие стилизаторские попытки были уделом слабейших и вызывали критику со стороны наиболее бескомпромиссных художников той эпохи, которые, напротив, стремились развернуть свое искусство лицом к современности, проникнуться ее духом и дать сражение на территории противника. Но оружие для этого должно было быть прежним — из арсенала классического искусства. Только в этом случае художник сохранял свое достоинство, даже невзирая на неминуемое поражение — как средневековый рыцарь с копьем наперевес против роты аркебузиров. Воспользоваться оружием противника значило бы отказаться от своего единственного преимущества — от трансцендентности искусства «материальному прогрессу» и фактически перейти на его сторону.

Романтизм пытался оградить сферу эстетического от вторжения новых технологий — машин. Характерно, что в прежние эпохи мысль о частичной механизации художественного процесса не вызывала столь явного протеста. Художник-луддит — современник луддита-ремесленника. Однако антифотографический пафос раннего модернизма имеет и более глубокую причину. Для того чтобы разобраться в ней, приведу один относительно поздний пример.

В конце 70-х годов XIX века европейская научная и художественная общественность познакомилась с работами калифорнийского фотографа Идверда Майбриджа, демонстрирующими последовательность фаз движения человека и животных. Майбридж использовал технологию, включавшую в себя серию фотокамер, установленных вдоль беговой дорожки и срабатывающих в момент прохождения объекта перед объективом. Короткая выдержка позволяла фотографу произвести анализ движения, разложив его на отдельные статичные моменты. Исследования Майбриджа были поддержаны Филадельфийским университетом и Академией художеств, и в середине 80-х годов фотограф провел серию опытов на ветеринарном отделении университета и в Филадельфийском зоопарке. В итоге было изготовлено 20 000 стеклянных негативов, сгруппированных в 781 таблицу, демонстрирующую разные типы движения. Опубликованный в 1887 году комплект распространялся по под-

писке, и среди подписчиков было много известных художников — Мейссонье, Бугро, Жером, Пюви де Шаванн, Роден, Менцель, Милле и другие.

Здесь возникает вопрос о влиянии опытов Майбриджа на традиционные виды художественной репрезентации, в особенности на живопись. Интерес к этим опытам проявляли художники самых разных направлений. Томас Икинс, за которым стоял авторитет Академии художеств, содействовал экспериментам Майбриджа в Филадельфии. Мейссонье, познакомившись с его фотографиями, якобы подправил положение ног лошади на двух своих картинах. Эдгар Дега (сам увлекавшийся фотографией) был среди слушателей на лекции, прочитанной Майбриджем в Париже. В то же время другой подписчик Майбриджа, Роден, особый динамизм своих работ объяснял тем, что они совмещают разные фазы одного движения, то есть грешат против буквальной правды — той, что может быть зафиксирована с помощью моментальной фотографии, — во имя правды более глубокой, связанной с тем, что тело живет и движется, и необходимо передать ощущение этого движения. В этом мнении Роден не одинок. Ван Гог в одном из писем брату пишет: «Моя цель — научиться рисовать не руку, а жест, не математически правильную голову, а общую экспрессию. Например, уметь показать, как землекоп поднимает голову, когда переводит дух или разговаривает. Короче говоря, показать жизнь». По словам Ван Гога, современное искусство отличается от классического тем, что изображает человека в действии или, точнее, за работой. Передача действия оправдывает и даже требует искажения анатомических пропорций. И тут Ван Гог вспоминает о фотографии, но лишь для того, чтобы заметить: «В момент, когда землекопа фотографируют, он, конечно, не копает». Фотография не способна отобразить динамику жизни и производственного, трудового процесса — для этого нужен язык живописи, отклоняющийся от внешнего правдоподобия ради внутренней правды.

В сущности, работы Майбриджа в радикально заостренной форме обнаружили то качество фотографической репрезентации, которое делало ее неприемлемой для эстетики XIX века. Речь идет о сосредоточенности фотографии на частном, ее неспособности выйти за рамки эмпирического опыта, осуществить синтез частного и общего, материи и духа — словом, реализовать высшую цель искусства, как она определялась в трудах Канта, Шиллера, Гегеля и их продолжателей. Фотография фиксирует наше внимание на поверхности сегментированного явления, извлеченного из живой взаимосвязи вещей и не способного предложить нам ничего сверх самого себя. Если искусство стимулирует воображение зрителя, делая его соучастником процесса преображения реальности, то фотография не более чем застылый фетиш, соблазняющий нас своей привлекательной, но абсолютно пустой оболочкой. Так в общих чертах выглядит критика фотографии, облекаемая от случая к случаю в те или иные выражения и подкрепляющая свои доводы теми или иными аргументами. Несмотря на параэстетический статус ранней фотографии, в течение второй половины XIX и начала XX века предпринимались постоянные попытки ее интеграции в систему искусства. Все они основывались на «исправлении» тех особенностей фотографической репрезентации, которые, как считалось, мешают этой технике стать полноценным средством выражения. Исходя из общего представления об искусстве, требовалось преодолеть «частный» характер фотоснимка и сделать его проводником «общего», средством реализации эстетического идеала. Эта единая задача интерпретировалась по-разному в зависимости от того, как этот идеал понимался.

Можно выделить две модели синтеза, на которые ориентировалась «художественная» фотография между 1850-ми и 1900-ми годами. Первую, более раннюю, модель можно с известной долей условности назвать «реалистической» или «синтетической». Основная ее задача — преодолеть фрагментарность снимка и сделать фотографию средством не только отражения, но и обобщения эмпирического опыта. Напомню, что искусство середины XIX века осо-

бое значение придает сюжету. Не случайно именно эта сторона художественной репрезентации вызывает больше всего споров: представители академического искусства настаивают на ограничении художественного репертуара «возвышенными», «героическими» и «трогательными» сюжетами, в то время как художники-реалисты отдают предпочтение правдивому изображению современной, негероической, приземленной реальности. В данной ситуации сделать фотографию эстетически полноценной означает сделать ее «содержательной», то есть способной воплощать общие идеи, традиционно свя-

Оскар Густав Рейландер. «Два образа жизни»

занные с классической иконографией. Второй важный аспект данной модели — психологический. Он определяется доминирующей ролью литературы — лирической поэзии и романа. Смещение внимания с действия на его внутреннюю, психологическую мотивацию — одно из главных завоеваний постромантической литературы. Другие виды искусства не остаются в стороне от этого процесса: передача в видимой форме чувства, характера, внутренней сущности человека становится одной из основных задач искусства, дополняющей и уточняющей первую.

Считается, что решение этих задач не под силу фотографии. Во-первых, фотография не способна выстроить сложный, многоплановый, развернутый в пространстве и предполагающий развитие во времени сюжет, поскольку ограничена одним моментом, одним планом, одним фрагментом видимого мира. Фотография слишком конкретна. Во-вторых, фиксируя облик человека, она не в состоянии проникнуть в его душу. Соответственно, попытки эстетизации фотографии, предпринимаемые фотографами середины XIX века, основываются на преодолении этих ограничений и приспособлении фотографического медиума к требованиям эстетического вкуса. Основным средством построения развернутого сюжета становится комбинированная печать или, иначе говоря, монтаж. В отличие от авангардного фотомонтажа, обнажающего прием и сводящего воедино различные элементы, не затушевывая их гетерогенный характер, комбинированная печать, наоборот, типичный пример «скрытого приема». Ее цель — иллюзия целостного пространства, включающего в себя несколько планов и выстроенного по образцу живописной картины.

Наблюдается определенный параллелизм в развитии фотографии и кинематографа, где первой (во всяком случае, первой систематически и осознанно практикуемой) формой монтажа стали комбинированные съемки, создающие иллюзию временно́й континуальности. Этот прием лежит в основе поэтики «трюкового кино», например в фильмах Жоржа Мельеса. Таким образом, скрытый монтаж исторически предшествовал внутриэпизодному и межэпизодному монтажу. Сама по себе эта аналогия может показаться случайной.

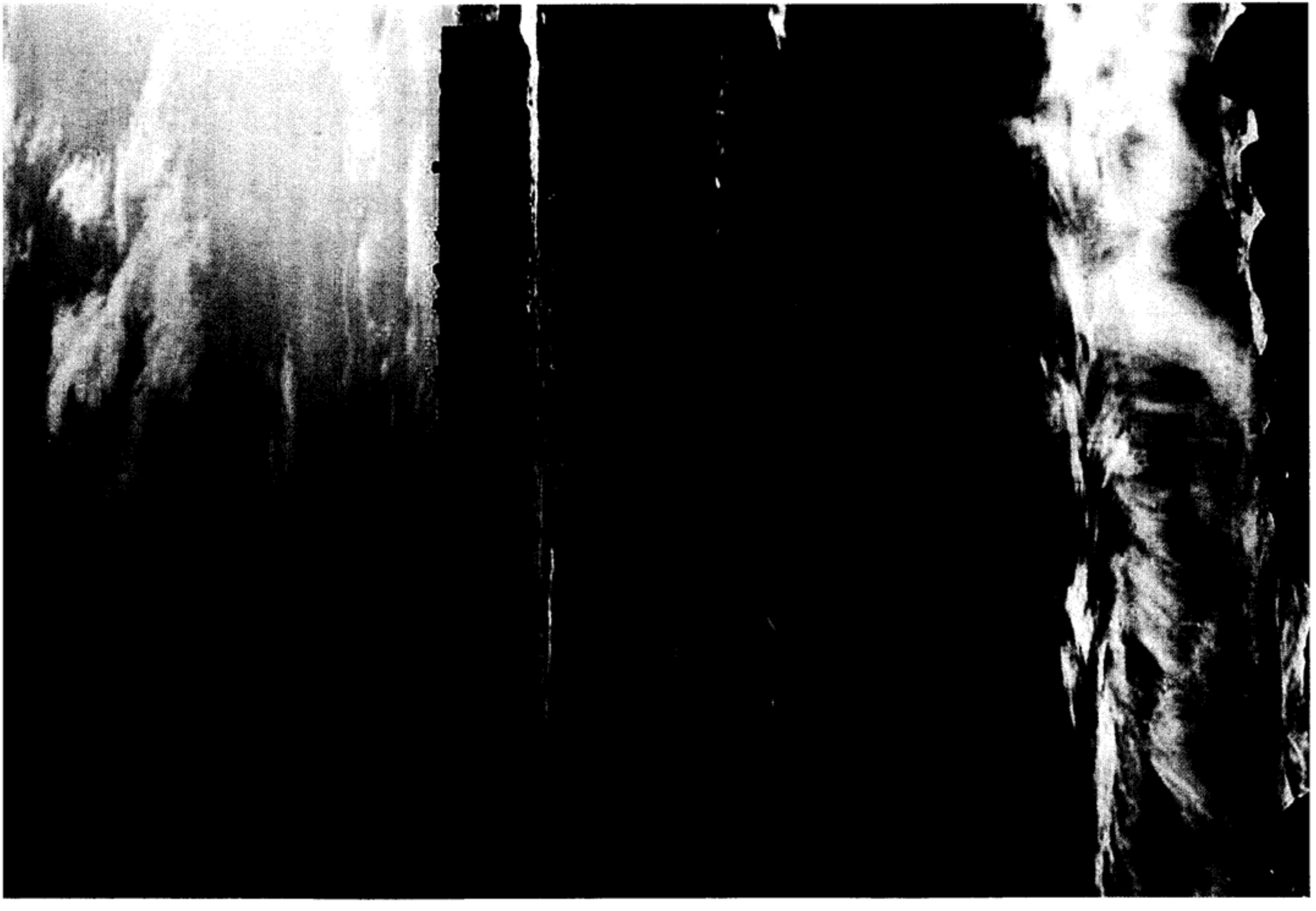
Но ее можно дополнить и другими. Как известно, повышение эстетического статуса раннего кино, которое из «движущейся фотографии» превращается в самостоятельный вид искусства, обладающий собственным набором средств и приемов, также осуществлялось двумя основными путями. Это, во-первых, усиление и усложнение нарративной, сюжетной составляющей, что фактически означало учебу у старших искусств — в основном у театра и беллетристики, а также, в версии Гриффита, у романтической поэзии, а во-вторых, смещение внимания с последовательности действий на их внутреннюю, психологическую подоплеку.

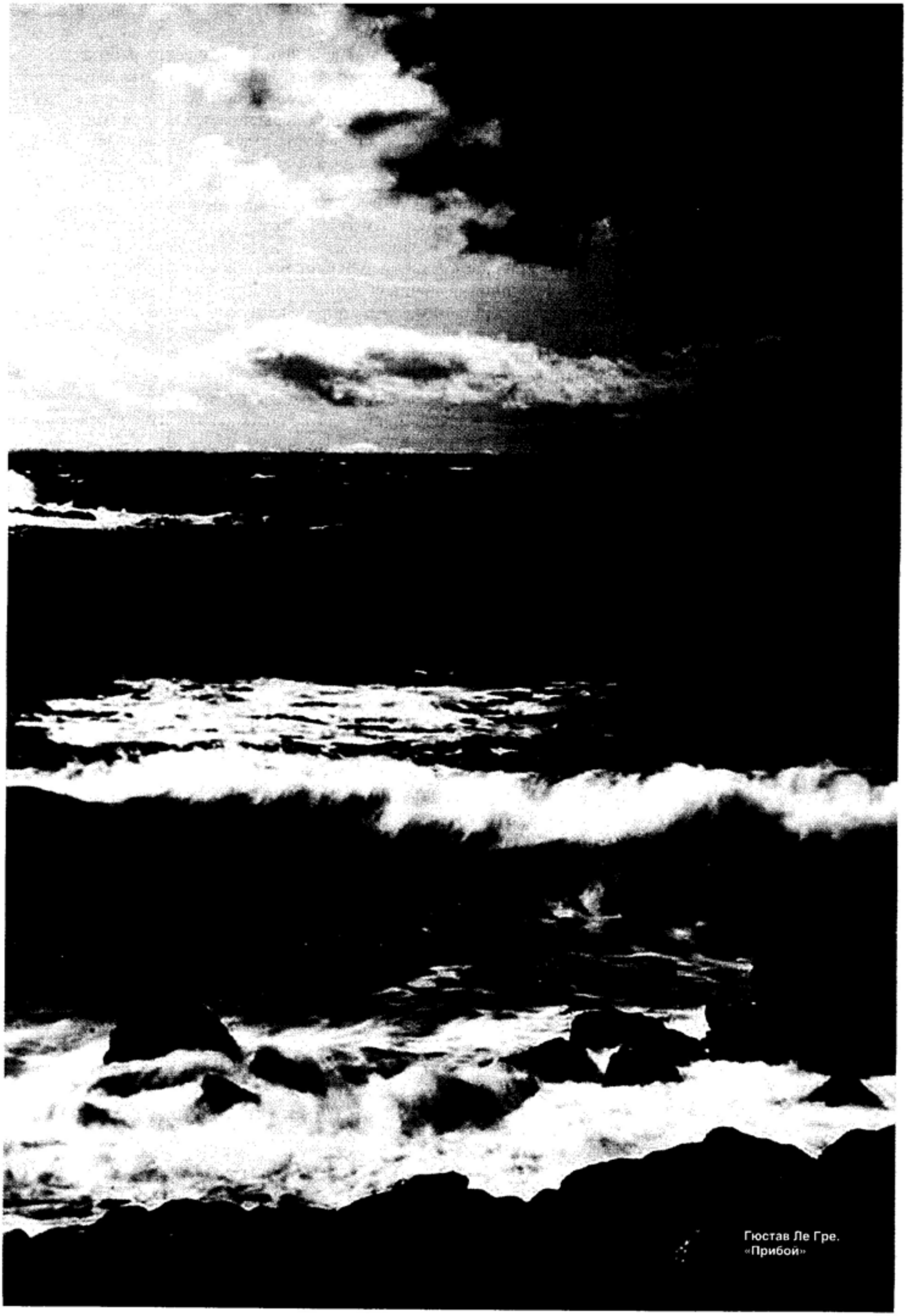
Это значит, что синтетическая модель сыграла свою адаптивную роль дважды, с разницей в пятьдесят лет — причем во второй раз это произошло в совершенно новой исторической обстановке, в эпоху, когда фотография уже взяла на вооружение другие, «модернистские» методы адаптации. По всей видимости, такая странность объясняется двойной выгодой: с одной стороны, культурный авторитет синтетической модели репрезентации был по-прежнему высок и в начале XX века, в то время как модернизм даже в своих ранних и умеренных версиях еще воспринимался как контркультура; с другой стороны, эта модель была общепонятна, поскольку транслировалась во все сферы искусства, вплоть до самых массовых. Обращаясь к ней, кино одним выстрелом убивало двух зайцев: повышало свой культурный статус и одновременно начинало говорить на языке мейнстрима, неактуальном с точки зрения модернизма, но зато доступном максимально широкой аудитории. Только научившись говорить на этом языке достаточно бегло, кинематограф мог перейти к модернистским опытам, что, впрочем, произошло довольно быстро.

Вернемся, однако, к фотографии. Одним из первых прием комбинированной печати использовал французский фотограф Гюстав Ле Грс в морских пейзажах, для создания которых изготавливалось два негатива: один для неба, другой для воды и берега. Впрочем, сам фотограф отрицал факт монтажа, поскольку признать его значило бы указать на наличие раскола, подрывающего целостность изображения если не на визуальном, то на концептуальном уровне. В системе «реалистической» репрезентации идеальный монтаж — это невидимый монтаж.

Впрочем, совершенно открыто прием комбинированной печати развивался английским фотографом (шведом по национальности) Оскаром Густавом Рейландером — профессиональным живописцем, в 30-е годы копировавшим в Риме старых мастеров. В 1857 году на выставке художественных сокровищ в Манчестере он выставил фотографическую работу значительного по тем временам формата (78,7 x 40,6 см), выполненную в технике комбинированной печати. Работа называется «Два образа жизни». В центре изображена фигура отца, отправляющего в жизненный путь двух сыновей. Слева и справа, в разных пространственных планах, разворачиваются различные сцены из жизни каждого из сыновей — добродетельного и беспутного. Для создания этой фотографии Рейландер изготовил около тридцати негативов, закрасил лишние части каждого из них черной краской и затем искусно отпечатал на листе фотобумаги. В комментарии, которым автор сопроводил свое произведение, он в числе прочего говорит о своем стремлении «продемонстрировать пластичность фотографии» и доказать, что данная технология «не ограничивает художника единственным планом, но, напротив, позволяет располагать персонажей и предметы на любом расстоянии, соблюдая достаточную ясность и отчетливость контуров».

Проблема «частного и общего» решается здесь путем суммирования отдельных моментов, их организации в виде живописного ансамбля с применением пластических и риторических средств академической живописи. Особое значение при этом приобретает выход за пределы одного плана. Комбинированная печать — не единственный способ решения этой задачи. Другой был предложен русским фотографом Андреем Карелиным, работавшим в 70—80-е годы XIX века в Нижнем Новгороде. Карелин, как и Рейландер, про-





Гюстав Ле Гре.
«Прибой»

фессионально занимался живописью, а в своих фотографических работах ориентировался на идиллически трактованный бытовой жанр. Он тоже ощущал ограниченность фокальной плоскости, не позволяющей разворачивать действие в нескольких планах. Но, в отличие от Рейландера, сосредоточил усилия на усовершенствовании съемочной аппаратуры: им был разработан объектив, позволяющий увеличить глубину кадра и выстраивать «глубинные мизансцены», не теряя при этом резкость изображения. При этом Карелин столкнулся с другой проблемой: фотографии получались слишком резкими. Вкус, воспитанный на мягких контурах масляной живописи, воспринимал это как недостаток. Ведь «мягкость» моделировки есть не просто признак определенной, а именно живописной техники. В рамках самой живописной традиции «мягкость» функционирует как указание на субъективную точку зрения — присутствие субъекта, занимающего определенную позицию по отношению к объекту, в изображении этого объекта, — а также как знак связи предмета с его окружением, его зависимости от общего состояния световоздушной среды. Иными словами, мягкая моделировка — один из инструментов художественного синтеза. И чтобы скорректировать чрезмерную жесткость контуров в своих снимках, Карелин прибегал к печати с двух негативов разной плотности.

Что касается второго, психологического, аспекта «реалистической» модели репрезентации, то здесь за примерами следует снова обратиться к анг-

Андрей Карелин. «Брат и сестра»

личанам. Самые яркие образцы психологизма в фотографии XIX века связаны с именем Джулии Маргарет Кэмерон. В отличие от Рейландера, Кэмерон довольно редко прибегает к монтажу — во всяком случае, лучшие из ее работ сделаны одним кадром. Эффект «расширения» смыслового поля фотографического изображения достигается в них не за счет суммирования нескольких мотивов и конструирования многопланового, «картинного» пространства с элементами повествования, а за счет аллегорического или символического истолкования мотива. Моделями Кэмерон обычно служили ее родные, близкие и друзья, а сами работы несут печать конкретности и интимности. В то же время их иконография отсылает к большой традиции европейского искусства — прежде всего эпохи Возрождения. Аллегорический аспект фотографий Кэмерон обычно уточняется в названии. Как показывает историк фотографии Майк Уивер, в действительности функция этого уточнения двойственна: иногда с его помощью автор пускает зрителя по ложному следу, отвлекая внимание от более важного источника, который требуется скрыть по соображениям морального характера. Однако источник этот может быть обнаружен путем несложного иконографического анализа. Будучи убежденной англиканкой и распространяя на фотографию принципы религиозного искусства, Кэмерон прибегает к своеобразной самоцензуре, дабы избежать еретической двусмысленности в интерпретации традиционных религиозных сюжетов. Так, давая одному из портретов название «Яго. Набросок итальянца», Кэмерон стремится замаскировать очевидную отсылку к теме Ecce homo и иконографии Христа, поскольку в ее версии Спаситель предстает в состоянии внутреннего конфликта и едва сдерживаемого волнения. Такой Христос, пишет Уивер, «должно быть, вызывал замешательство в период, когда в живописи Христа предпочитали изображать кротким и умиротворенным даже во время мучений». Но вдобавок к этому появление имени шекспировского героя в названии может быть прочитано как указание на тему вероломства и предательства — тему Иуды, который превращается в своеобразного двойника Иисуса. Подобные сближения, означающие одержимость человеческой души противоречивыми импульсами, вплоть до неразличимости ее «светлой» и «темной» сторон, предвещают эстетику символизма.

Джулия Маргарет Кэмерон. «Яго. Набросок итальянца»

Отказ Кэмерон от многофигурных повествовательных композиций и углубление вместо этого психологических характеристик, отсылающих к разным, но «недопроявленным» контекстам, делает ее работы своеобразным переходным звеном между «реализмом» и «модернизмом». Примеры последнего мы находим в так называемой пикториальной фотографии — интернациональном движении, зародившемся в конце XIX века и провозгласившем эстетизацию фотографического медиума своей главной целью. Фактически это означало намерение приблизить фотографию к живописи, исключив из нее все то, что связывало ее с миром механического, серийного производства. Фотография должна была превратиться в рукотворное произведение, в котором присутствует рука художника, а следовательно, и его личность, осуществляющая художественный синтез. Фотографический негатив мыслился лишь в качестве первичного материала, подлежащего последующей переработке.

Фред Холланд Дей. «Семь последних слов»

С технической точки зрения ключевую роль при этом играли специальные технологии печати — платинотипия, гумми-бихроматный и бромо-масляный процессы, — позволяющие подчеркнуть рукотворность и уникальность каждого отпечатка. Благодаря этим технологиям, писал адепт и идеолог американского пикториализма Альфред Стиглиц, современный фотограф «может практически беспрепятственно выражать свою индивидуальность в фотографическом отпечатке. Эти методы имеют чрезвычайно изощренный и личностный характер. В результате каждый отдельный отпечаток уникален и своеобразен и его индивидуальность отражает настроение и чувства автора в момент его изготовления».

Пикториалистический «модернизм» также имеет два аспекта — назову первый из них «импрессионистическим», а второй «модернистским» в собственном значении слова. Каждый из них можно считать самостоятельным, но на практике они взаимосвязаны. Вот конкретный пример.

В 1898 году американский фотограф Фред Холланд Дей выставил в Филадельфийском Салоне цикл «Семь последних слов». Фотографии изображают последние мгновения жизни Христа и выполнены в виде серии живописных этюдов с крупными планами головы Спасителя (в качестве модели выступил сам автор). У современного зрителя эти работы вызывают неизбежные ассоциации с кинематографом, поскольку напоминают серию кинокадров, своего рода «фотофильм», и, возможно, в этой ассоциации заложена определенная историческая правда, поскольку крупный план пришел в кино именно из фотографии. Дей преследует ту же цель, что и Рейландер, — преодолеть эмпиричность фотоснимка. Подобно своему предшественнику, он тоже обращается к сюжету из репертуара исторической живописи, но использует при этом совершенно другую формаль-

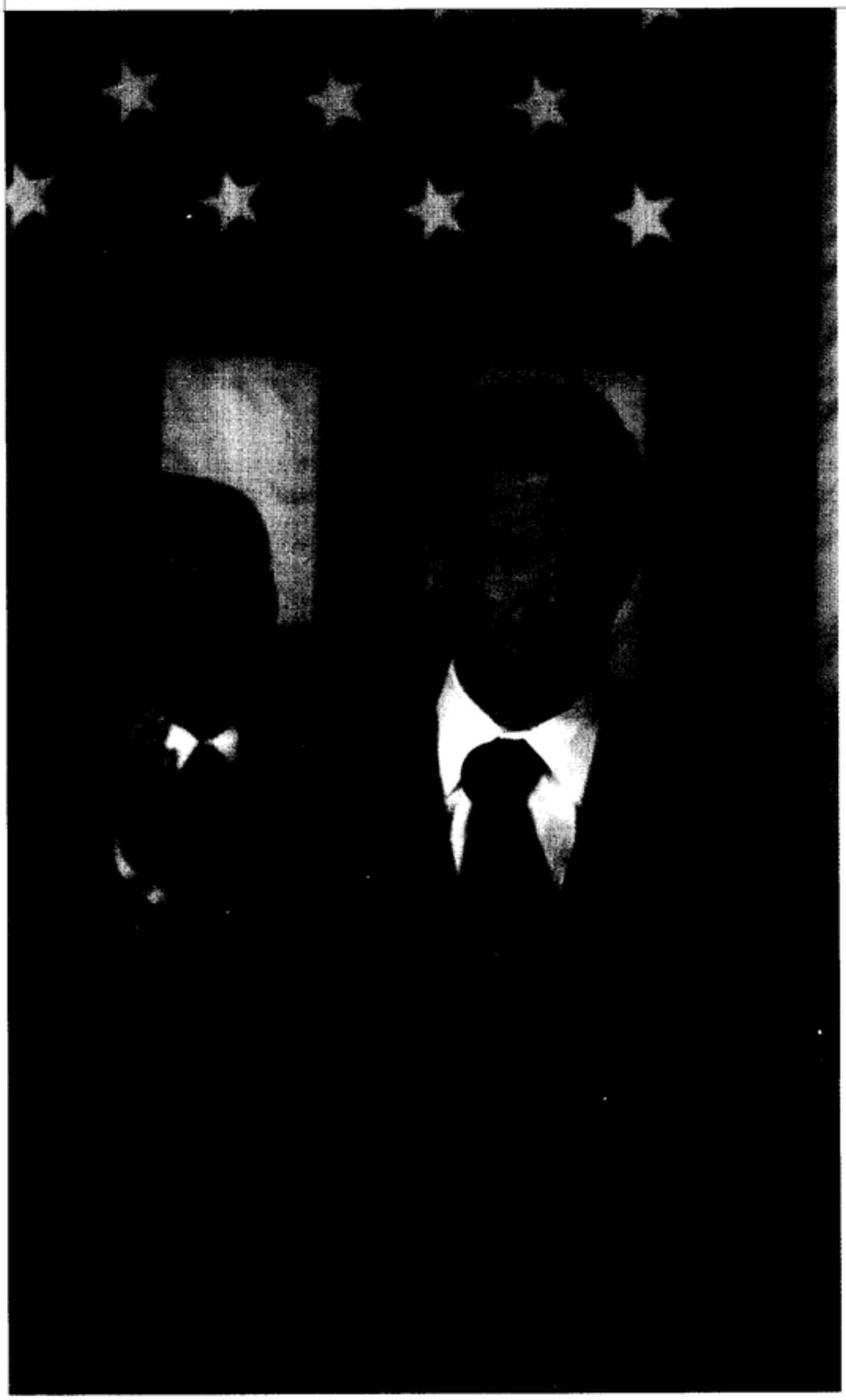
ную стратегию. Если фотограф середины XIX века видел основную проблему фотографии в ее фрагментарности и, в частности, неспособности выйти за рамки одного пространственно-временного плана, то фотограф 1890-х годов, напротив, расценивает в качестве недостатка неразборчивость, иначе именуемую «натурализмом»: каждый элемент, оказывающийся в фокусе, изображается с одинаковой степенью отчетливости, что свидетельствует о недостатке рефлексии, о неспособности отделить существенное от несущественного. Отсюда стремление фотографа-пикториалиста провести селекцию в пределах одного кадра, вычесть из него лишнее и сконцентрировать внимание на тщательно отобранных деталях. Взамен сложносоставной фотокартины создается фрагментированный, импрессионистический этюд. Отныне смысл явления постигается не путем сопоставления с другими явлениями и обнаружения того общего, что всем им присуще, а скорее благодаря выбору нужного момента — предельного мимолетного, почти неуловимого. В итоге нередко происходит своего рода отождествление: быстротечность, эфемерность и неповторимость оказываются тем самым «скрытым смыслом», который требовалось обнаружить. Внутренняя сущность вещи теперь лежит на ее поверхности.

Помимо прочего, этот импрессионизм открывает возможность для реабилитации моментальной фотографии — ведь он придает эстетический смысл частному как таковому. Парадоксальным образом обнаруживается, что именно фрагмент, деталь, случай несут информацию об «истинном» состоянии вещей. Такая точка зрения гораздо шире области фотографии и изобразительных практик вообще. Примеры, ее иллюстрирующие, можно найти в любой культурной сфере конца XIX века. Одним из ее воплощений служит фигура писателя Бергота (образцового импрессиониста) в романе Пруста: когда тот пытался выразить свое восхищение книгой, то обычно вспоминал какую-нибудь незначительную деталь или эпизод, не несущие никакого морального или философского смысла. Тем самым, замечает Пруст, писатель как бы отмежевывался от той традиции, которая ценила в литературе в основном «общие идеи».

Впрочем, Дей далек от подобного радикализма в интерпретации проблемы общего и частного. Его пример интересен как раз тем, что импрессионизм сочетается в нем с традиционным уважением к роли сюжета, восходящего к классическому искусству и являющегося носителем универсального, общечеловеческого смысла. В пикториализме можно найти и другие примеры. Они показывают, как ценность частного и эпизодического ведет к отказу от попыток скорректировать фотографическое изображение, стилизовать его в духе рукотворного произведения. Таким примером служат снимки Альфреда Стиглица, также выполненные в 1890-е годы и изображающие зимний Нью-Йорк. Туман, размывающий перспективы улиц, пар, поднимающийся над крупами лошадей, еще напоминают о языке импрессионистической живописи. Но это сходство не обязано своим происхождением манипуляциям с негативом. Здесь прокладывает себе дорогу поэтика прямой фотографии, синхронной событию, на нем запечатленному, и фиксирующей вещи в их изменчивости и нестабильности.

Вернемся, однако, к фотоэтюдам Дея. «Импрессионизм» в истолковании классического сюжета неразрывно, как две стороны одной медали, связан в них с «модернизмом». Стремясь передать, как того требовал Ван Гог, «общую экспрессию» и ради этого опуская одни части изображения в пользу других, Дей одновременно обнажает поверхность листа. Рисунок сгущается в центральной части фотографии и рассеивается к краям. Таким образом, зритель постоянно держит в поле зрения нейтральный плоский фон, образующий материальный носитель изображения. По контрасту с динамическим характером образа этот фон выступает в качестве единственной стабильной реальности, обеспечивающей постоянную основу для художественного образа как эфемерного отражения столь же эфемерной жизни.

Окончание следует



«Дабл Ю»,
режиссер
Оливер Стоун

МАЙКЛ АТКИНСОН

Мелкое бесчувствие

Не дай бог жить в эпоху перемен, как гласит китайская мудрость. Эта участь как раз и постигла нас, американцев. Мы пожинаем горькие плоды эгоистичного потребительства и преступного невежества экстенсивной экономики, придуманного пугала третьей мировой войны, глобального варварства, повсеместного аморализма и оруэлловского всеподчинения. Время правления Буша со всех точек зрения было ужасным, но не так-то просто сказать, каким образом запечатлел его кинематограф. При администрации Рейгана кино с его преклонением перед Стивеном Спилбергом, Айвеном Рейтманом и Сильвестром Сталлоне достигло своей низшей точки. С временно́й дистанции стало ясно, что этот период вошел в нашу память как эпоха одиноких воителей-янки, алчности и ностальгии по прошлому, в образе которой отразились фигура Рейгана и общий культурный климат. Но в рейгановскую эпоху родилась и антитеза этому кино — американские независимые. Так же и в эйзенхауэровской эпохе самые мрачные инстинкты материализовались в нуаре как своеобразном контрдвижении мейнстриму. А в эпоху Никсона острые критические фильмы «новой волны» практически доминировали на киногоризонте.

А что же теперь, в новом веке, когда Буш, как крыса, бежит с тонущего корабля?

Одинокой скалой высится «Дабл Ю» Оливера Стоуна, который выступил в роли психоаналитика американского президента, пока тот еще пребывал у власти и покуда его катастрофические деяния продолжали давать свои злые плоды от Америки до Ирака, испытывая всю глубину нашего бесконечного терпения. Фильм Стоуна — довольно умеренный в критическом плане портрет человека и системы, которая привела его к власти. Он несколько наивно показывает нам, что главным мотивирующим фактором политики Буша была благодушная детская бестолковость, попустительствовавшая преступной деятельности президентского окружения, а не его собственное преступное поведение, благодаря которому Буш стал марионеткой в руках одержимых властью людей с их вполне продуманными замыслами. Самое остро-критичное в этом фильме — его слоган: «Одна недооцененная жизнь».

«Дабл Ю» подталкивает нас к выводу, что президентство Буша было чем-то вроде фикшна, визуальной обманки. Если бы не события 11 сентября, его администрация не продержалась бы дольше одного срока и канула бы в забвение, как пилотная телесерия, не потянувшая на долгоиграющий сериал. На глазах нации Буш превратился из косноязычного деревенщины в вождя с жесткими речами, а нация в это время попала под влияние дерзкого соцветия житейских историй, конфликтующих медиазаговоров и переплетения сюжетных линий, настолько разветвленных и многочисленных, что «Столкно-

«Столкновение», режиссер Пол Хаггис

вение» 2004 года начинало походить на «Мой обед с Андре» 1981-го[1]. По сравнению с этим фильмом картина Стоуна, несмотря на весь энтузиазм творческой группы, носит характер наивной групповой терапии в духе независимого кино.

Разумеется, можно сказать, что каждая администрация, начиная с никсоновской, обладала собственным кинематографическим лицом, неким конгломератом мотиваций, причин и следствий, установок, то есть общим характером. Однако если Никсон стал героем трагифарса, а Клинтон — героем комедии из супружеской жизни, то история с Бушем более всего напоминает триллер судного дня, где действует злокозненная организация вроде СПЕКТРа из «бондианы», намеренно ведущая страну к краху. Беда, однако, в том, что в этой истории отсутствует главный герой.

Втиснутые в рамки механистичного саспенсового сюжета, мы пришли к неожиданным выводам. Навязанные нам культурные фильтры, особенно ярко проявившиеся в фильмах с супергероями, привели к тому, что через несколько лет эпоха Буша будет казаться обескураживающим попсовым действом, в котором все население от восьми до восьмидесяти лет было одержимо жаждой «супервласти». Его идолами были мускулистые парни в масках, персонажи обожаемых комиксов о мстителях в карнавальных костюмах. Начиная примерно с «Человека-паука» (2002) специфический поджанр фильмов о супергероях снимал до десяти процентов кассовых сборов американского кино — «Темный рыцарь» уступил чемпионский титул только «Титанику» (1997). Подростковые фобии требовали компенсации, порождая тренд, сравнимый лишь с фантастикой и спилбергианой 80-х.

Однако это не был «папин» голливудский крестоносный кэмп; возобладала идея постмодернистского супергероя, пионерски введенная Аланом Муром в его графическом романе «Стражники» и такими фарсами, как «Таинственные люди» и «Разновидности» (хотя их возникновение и относится к 60-м годам вместе с короткометражными анимациями Ральфа Бакши «Могучие герои»). Такие франшизы, как «Человек-паук», «Халк», «Бэтмен», «Супермен», «Фантастическая четверка», «Железный человек», «Сорви-голова», «Хеллбой» и далее до бесконечности; «Доктор Стрейндж», «Тор», «Человек-муравей», «Зеленый фонарь», «Флэш» и «Серебряный серфер» оторвались от своих исконных печатных корней и сопрягли свою мифологию с морально-экзистенциальными страхами в духе Достоевского, взрослой психологией,

[1] Имеется в виду экспериментальная бессюжетная «разговорная» драма Луи Малля. — *Прим. переводчика*.

«Темный рыцарь», режиссер Кристофер Нолан

вышедшей за пределы категории PG 13. Эта эскапистская парадигма впитала в себя память об 11 сентября.

Сегодня мы, отбросив былые гипотетические фобии эпохи «холодной войны», соприкоснулись с вполне осязаемыми страхами нового тысячелетия. В «Темном рыцаре» Кристофера Нолана Бэтмену приходится столкнуться с необходимостью опровергать мнение о себе как о носителе зла, чего не сделала администрация Буша, — ради того, что считается всеобщим добром.

Как отголосок клинтоновской эпохи воспринимается сегодня тот факт, что в экшнах и триллерах почетное место уважаемого, готового идти на риск героя занимала фигура президента. Но на этом фоне Буша в качестве прототипа такого образцового героя никто не избрал. В 2000-х годах президентский портрет в кино, включая фильм Стоуна, выглядит как предмет осмеяния или ненависти (римейк «Маньчжурского кандидата» или «Команда Америка»), а американская администрация или силовые структуры (в фильмах о Борне, «Добром пастыре», «Рекруте», «Сириане» и других) изображаются как погрязшие в цинизме, по сравнению с которым маккартизм кажется наивным дилетантизмом. Только комедия «Напряги извилины» (2008) нарисовала оптимистичную картину, в которой симулякр Буша (с техасским выговором Джеймса Каана) не выглядит оскорбительной пародией.

Американская киноиндустрия сделала попытку встроить исламский терроризм и собственные военные преступления в жанровое кино, но результаты оказались и предсказуемыми, и непопулярными. Если мы смиренно воспринимали войну в Ираке в ночных теленовостях, а дискуссии о нашем праве пытать заключенных — как чью-то чужую головную боль, то чего ради мы пойдем смотреть про это в кино? Вряд ли историк будущего будет восстанавливать эпоху Буша по фильмам «Отредактировано» или «Версия», но памятники нашему нарциссизму в его время еще будут несокрушимо стоять. Мало что из «серьезных» тем волновало американцев больше, чем несовершенства соседа. «Столкновение», а также «Американское оружие», «Таинственная река», «21 грамм», «Вавилон», «Кокаин», «Дом песка и тумана», «Майкл Клейтон», «Детки», «Добро пожаловать в Лейквью» в достаточной мере репрезентируют стремление понять, как мы или *они* — богатые, иммигранты, цветные, наркоманы, педофилы — позволили сформироваться администрации Буша.

Если самокритика, как и сам президент, выступала в мягких и уклончивых формах, то возрождение жанра антиутопии выглядит гораздо красноречивее. Такие римейки, как «Я легенда», «Рассвет мертвецов» и «Война миров», изобиловали аллюзиями на современность. «Искусственный разум», «Особое мнение» и «Я, робот» вышли слишком преждевременно. «V — значит вендет-

«Напряги извилины», режиссер Питер Сигал

та», к сожалению, британский продукт. Наиболее остро прозвучал анимационный фильм «ВАЛЛ-И», в котором клинтонианское будущее было изображено скорее как бушенианское, где контролируемое корпорациями население живет лишь для удовлетворения своих потребительских желаний. Трудно не вспомнить знаменитую фразу Буша, вброшенную им в 2006 году: «Покупайте больше!», когда смотришь на инфантильные существа в «ВАЛЛ-И» с гигантскими бутылками цветных напитков в руках или на горы отходов и свалок у мегамаркетов. С течением лет именно этот продукт студии Pixar станет наиболее достоверной иллюстрацией к эпохе Буша.

Поколение Y, воспитанное видеоэкранами и немедленным удовлетворением своих запросов, отзывается на ситуацию не диссидентством, а скорее садистским асоциальным поведением. Если пренебречь несущественным различием между «пыточным порно» и бесстрастным, бессодержательным независимым кино, получившим ярлык «бубнеж», то вот вам картина всеобъемлющего, почти неопанковского духовного ареала, в котором средства коммуникации бессильны помочь кому-либо спастись от одиночества или саморазрушения.

Говоря на языке подростков, «короче, всё». Нам говорят, что вера в институции в глазах всех нас пала жертвой экономического кризиса, но те, кому сейчас меньше двадцати пяти, уже с началом тысячелетия успели получить от властей предержащих урок безверия, лжи и беззастенчивой эксплуатации чужого энтузиазма. Неудивительно, что, с одной стороны, ориентированные на молодежную аудиторию фильмы становились все менее художественно значимыми и все более безнадежно жестокими, а с другой — жизненным стандартам бесконечного увеселения удовлетворяла площадная комедия. Если задуматься о причинах успеха таких фильмов, как «Борат», где реальность воспринимается всего лишь как территория шутейных телефонных звонков, то начинаешь ощущать поколенческое неприятие этой самой реальности, сравнимое с тем, что бытовало в эйзенхауэровскую эру. Но где же тогда наш новый «Бунтарь без причины»?

Эпоха Буша запомнится среди прочего протестной документалистикой, рожденной в топке вьетнамской войны, расцветшей благодаря появлению недорогой технологии, активизированной криминализацией общества и претворившейся в настоящий блицкриг. Еще до фильма Стоуна Буш стал самым часто появлявшимся на экране президентом. Летом 2004 года не менее дюжи-

ны неигровых фильмов можно было увидеть в кинотеатрах на Манхэттене (в том числе «Фаренгейт 9/11», который продержался на экранах несколько месяцев), в то время как «Женщина-кошка» или «Вокруг света за 80 дней» умирали кассовой смертью. С тех пор десятки новых фильмов появились в кинотеатрах, на DVD или в открытом доступе в Интернете, где затрагивались темы бездарного ведения войны, лжи на пресс-конференциях и рассматривались конспирологические теории, касающиеся трагедии 11 сентября или всемирного потепления. Ничего подобного по масштабу этой бешеной атаки Америка еще не знала.

Тем не менее аудитория этих фильмов оставалась относительно небольшой. Создается впечатление, что публика, оснащенная DVD-плейерами, i-Podами и прочими гаджетами, ищет самые непритязательные способы эскапистского развлечения, чтобы избежать ответственности. Снова вернулись мюзиклы, героические и исторические саги. Байопики, пребывавшие территорией трагических финалов и жизненной несправедливости, теперь больше напоминают истории успеха — как бы то ни было, «Рей», «Волшебная страна», «Али», «Переступить черту», «Капоте», «Американское великолепие» заканчиваются вполне благополучно. Даже «Дабл Ю» заканчивается грезой, и герой фильма страдает только от своей раздвоенности. Но жанровым триумфатором стал эпос меча и волшебства: «Гарри Поттер», «Властелин колец» и их подобия, в которых дети или подобные детям существа спасают мир от власти квазиотцов. Этот жанр только в отечественном прокате откачал почти шесть миллиардов (сюда можно добавить еще один, если причислить «Пиратов Карибского моря»). Эти цифры означают, что данный феномен поддерживается отнюдь не детьми, но покупателями билетов — взрослыми людьми, то есть избирателями. Как в разгар «холодной войны» фаворитами зрителей были мюзиклы и библейские эпики, так и сегодня эскапистские фильмы выходят на первый план, затушевывая реальные и пугающие проблемы. Этот безудержный поток еще не вошел в свои берега: на подходе следующие сиквелы «поттерианы», «Хроник Нарнии» — не менее тринадцати фэнтези находятся в производстве. Остается только гадать, когда же сознание американцев опустится на грешную землю.

Мы, американцы, не только суть те фильмы, которые мы смотрим, но мы и определяем себя теми вещами, которые покупаем и потребляем больше, чем кто-либо еще в мире. Как мучимый депрессией человек предается сну в надежде, что его подсознание обретет в нем порядок, мы погружаемся в дрему в наших домах-биохрамах с Dolby surround-sound — в ожидании того, что мир Буша исчезнет из наших голов сам по себе. Без всякой помощи с нашей стороны.

Sight & Sound, 2008, December

Перевод с английского Н.Цыркун

АЛВИС ХЕРМАНИС:

«Не про себя»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АЛЕНА КАРАСЬ

Алвис Херманис

Мы встретились с Алвисом Херманисом накануне премьеры его спектакля «Рассказы Шукшина» в Московском Театре наций. Будь этот разговор позднее, я бы спрашивала его о чем-то ином. Например, о том, как строится дистанция между «документом» и его поэтическим превращением, не есть ли его понимание «русскости», как оно проявило себя в «Рассказах Шукшина», глянцевым, коммерческим клише. Но мы говорили на следующий день после премьеры фильма Алексея Германа-младшего «Бумажный солдат». Херманис был под сильным впечатлением, и разговор сложился так, как сложился.

Алена Карась. Алвис, ты остро работаешь на стыке документа, бытовой, натуралистической, фотографической детали и поэтической условности. Именно благодаря этой предельной точности актерского существования кажется, что твой театр очень тесно связан с кинематографом. Ты никогда не хотел снимать кино?

Алвис Херманис. Может, и хотел, но у меня нет смелости и терпения проверить. Вчера я посмотрел фильм «Бумажный солдат». По-моему, пока это лучший фильм XXI века. Смотрел и думал, что последние двадцать лет режиссеры кино и театра снимали фильмы и ставили спектакли не про свой круг, а про так называемых простых людей. Не про себя, а про других. Точно заигрывали с плебеями. Есть какая-то самоцензура, когда ты вынужден это делать, заигрывать, думать о более примитивном уровне, чтобы люди могли покупать этот продукт. Это самоцензура. Я давно не видел фильма с таким чувством собственного достоинства, фильма режиссера, которого вообще не волнует, что подумает о нем простой зритель.

Алена Карась. Но разве на Западе такого кино нет?

Алвис Херманис. Да брось! Конечно, нет. Это все, в лучшем случае, про пьянку и тусовку. Все переносится на уровень попсы. Я понимаю, конечно, что в России слово «интеллигенция» давно стало ругательным. Но гордиться тем, что все ее функции преданы и утеряны, нечего. И в том, что грузин Мераб Нинидзе сыграл там главную роль, есть прекрасное совпадение с ситуацией, в которой русская интеллигенция промолчала. Я не настолько наивен, чтобы верить, что интеллектуалы в состоянии повлиять на общество, на настроения в нем. Никаких иллюзий у меня по этому поводу нет. Но мне кажется, что следует хотя бы сохранять чувство собственного достоинства. Если уж смертный приговор вынесен, то веди себя благородно.

Алена Карась. Как осознающая ситуацию жертва, а не часть толпы?

Алвис Херманис. Да. Я читал в журнале, как тот же Герман-младший дает интервью Ксении Собчак и еще какой-то дуре. И подсознательно оправдывается. Возможно, здесь работают особые законы кинорынка, которых я не знаю.
Алена Карась. В театре тоже есть эти законы. Разве нет?
Алвис Херманис. Но в театральном зале число кресел лимитировано. А эта белая простыня в кино, она кричит, жаждет миллионов свидетелей.
Алена Карась. Ты должен был бы снимать кино хотя бы потому, что работаешь с пространством и ситуацией утопии. И тяга к 60-м годам как к утопии, интерес к коллективному, массовому сознанию имеет большее отношение к киноэстетике, киномифу, чем к театру.
Алвис Херманис. Не думаю, что кино мне интереснее, чем театр. Их технологии настолько разные, что не имеет смысла сравнивать. В театре все держится на обмене живой энергетики сцены и зала. Ведь то, что зритель здесь видит и слышит, — лишь самый примитивный уровень. Настоящая игра начинается там, где эти большие, живые энергии движутся в темном помещении, куда добровольно ежевечерне приходят люди. Кино — это искусство обмана, искусство показывания фокусов. Недаром первые кинорежиссеры вышли из цирка, из балагана. В театре не обманешь.
Алена Карась. Но разве суть театра — не иллюзия? Даже в формате самого психологически изощренного театра столько бывает обмана, что никакому игровому кинематографу не снилось...
Алвис Херманис. В театре все происходит по-настоящему. И если актер плохо играет, он доподлинно плохо играет. Когда ты достигаешь особо продвинутого уровня как зритель, то можешь наслаждаться и плохими спектаклями. Они тебе все равно дадут какую-то информацию о человеческой природе. Я люблю иногда и такой театр смотреть. В Москве был на спектаклях самой пошлой проституции, куда люди приходят просто насладиться своими любимцами. Скажу, что никогда в жизни не видел, чтобы эта любовь была такой большой и открытой. Публика и актеры просто обожают друг друга. Текст при этом не важен, смысл тоже. Актер входит в зрительный зал как в большую вагину, и зал принимает его открытым и теплым. Это очень интересно.
Алена Карась. Алвис, ты в своем театре максимально проблематизируешь ситуацию документального и искусственного, исследуя границы между реальностью и театром. Спектакль «Звук тишины», к примеру, поэтический, но при этом весь дышит документом ушедшей эпохи. Он даже выглядит как пленка сорокалетней давности.
Алвис Херманис. Знаешь, у Германа мне это тоже понравилось. Когда молодая съемочная группа вышла на сцену, я увидел только молодых. Значит, это была в хорошем смысле манерность, стилизация того, как мы представляем 60-е годы. Но Герман как минимум знает цену детали и подробности, скрупулезно, совершенно изучает документ, нюансы реальности. Все это он вывел на уровень поэтического образа. И вот это — работа классом повыше.
Алена Карась. Если Шекспира взять за единицу измерения поэтической плотности, то даже твои программно поэтические «Звуки тишины» по-прежнему слишком «документальны».
Алвис Херманис. Шекспир для меня вообще не авторитет. Его интересует проявление человеческой природы только на уровне инстинктов. Он не поднимается выше трех нижних чакр. Месть, зависть, убить-любить — все замешано на животных инстинктах. Что у него за истории? Если у мальчика мама вышла замуж, то зачем через двадцать минут начинать убивать родственников? Или «Отелло»? Это все называется «бытовой криминал». Про него имеет смысл делать спектакли в тюремном драмкружке. Может, там были бы понятны эти пьесы, где герои душат и убивают друг друга, когда у них возникают проблемы. Обычно люди так себя не ведут. Мне непонятна логика их поведения. Она мне абсолютно чужая.

Алена Карась. «Звуки тишины» были посвящены 60-м годам. Представляя их на гастролях в Москве, ты говорил об этом времени как о последней коллективной утопии. Твой выбор рассказов Шукшина для спектакля в Москве как-то связан с этим кругом идей?

Алвис Херманис. Да, я и рассказы Шукшина ставлю про 1960-е. Герой Шукшина — хиппи в русском деревенском варианте. Его идеалы, его наивность — точно те же, что и у героев «Звуков тишины».

«Рассказы Шукшина», режиссер Алвис Херманис. Московский Театр наций

Фото Моники Пормале

Алена Карась. Вы ездили с актерами в Сростки, чтобы увидеть, из какого сора растет шукшинская поэзия. Ты был готов к тому, что увидел?

Алвис Херманис. Я ждал чего-то намного худшего. Там очень живучее место. И даже если мы там ничего особенно нового не узнали, необходимо было туда съездить, чтобы успокоиться, что мы видели это. Теперь у актеров есть очень конкретное представление. Шукшин ведь писал про этих деревенских людей, про их истории, которые не кончились, — просто больше некому их записывать. Но там ничего не изменилось.

Алена Карась. Как происходило превращение документа в поэзию?

Алвис Херманис. Все слова, которые звучат в нашем спектакле, стали очень конкретными. «Я прошел через огороды, по дороге выпил медовухи», — теперь актеры знают, как идти к реке Катунь, где базар с медовухой, где избы. Зритель никогда не поймет, ездили мы в Сростки или нет, но на эмоциональном уровне это передается залу. Качество энергетики становится совсем другим.

Алена Карась. Ты взял только рассказы 1960-х?

Алвис Херманис. И только одну тему — противостояние деревни и города. Как мне рассказывали, Шукшин в городе тоже чувствовал себя в каком-то дурацком состоянии — точно на берегу реки, когда одна нога на земле, а другая — в лодке.

Алена Карась. Борис Гребенщиков пел двадцать лет назад: «Я уезжаю в деревню, чтобы стать ближе к земле». Не стало ли это и твоей новой утопией?

Алвис Херманис. Знаешь, психологически я теперь чувствую себя в городе как в гостях у больных идиотов. Человек все-таки биологическое существо. И на этом уровне он должен иметь более естественную среду для тела, для восприятия. Не верю, что человек может быть по-настоящему счастлив в городе. Для полного счастья надо жить в природе.

Алена Карась. Это уже абсолютная утопия.

Алвис Херманис. Можно попробовать жить на крыше, как Карлсон. На Алтае мы встретили молодую женщину примерно нашего круга. В один день она бросила мужа, взяла детей и поехала жить в горы. Не так, как Робинзон Крузо, но близко к этому. И там уже тринадцать лет живет. Я давно не видел такого сильного, смелого человека. Она была типичная городская интеллектуалка, курила, пила кофе и нашла в себе смелость все это бросить.

Алена Карась. Тогда надо не заниматься театром?

Алвис Херманис. Четыре года назад благодаря Гоголю[1] я купил 40 гектаров в лесу. И собираюсь туда переехать. Насовсем.

Алена Карась. Это какое-то прибалтийское хуторское явление. Някрошюс тоже все время говорит о превосходстве сельской жизни.

Алвис Херманис. Насколько я помню, он сам из деревни. Я же — совсем городской. И это, конечно, огромная разница — тратить деньги в деревне или зарабатывать. Но все больше и больше профессий позволяют жить в деревне, работая в городе.

Алена Карась. А как же быть с неврозами, фрустрациями, фобиями — порождением городов? Это ведь строительный материал для современного театра. Разве не так?

Алвис Херманис. Потому-то я и выбрал Шукшина. На прогоне спектакля была одна из его дочерей. И она тоже спросила, почему я выбрал этого автора. Я ответил: «Потому что он пишет про здоровых людей». У них тоже бывают проблемы, но это нормальные люди, не герои Достоевского, Чехова. При этом они не грубые, не толстокожие, не те, кто может только пиво пить и футбол смотреть. Они чувствительны, как принцесса на горошине. У них абсолютно аристократическая чувствительность. Но они здоровые. Такая комбинация уникальна — здоровые и чувствительные.

Алена Карась. А без Шукшина ты мог бы найти героя такого типа?

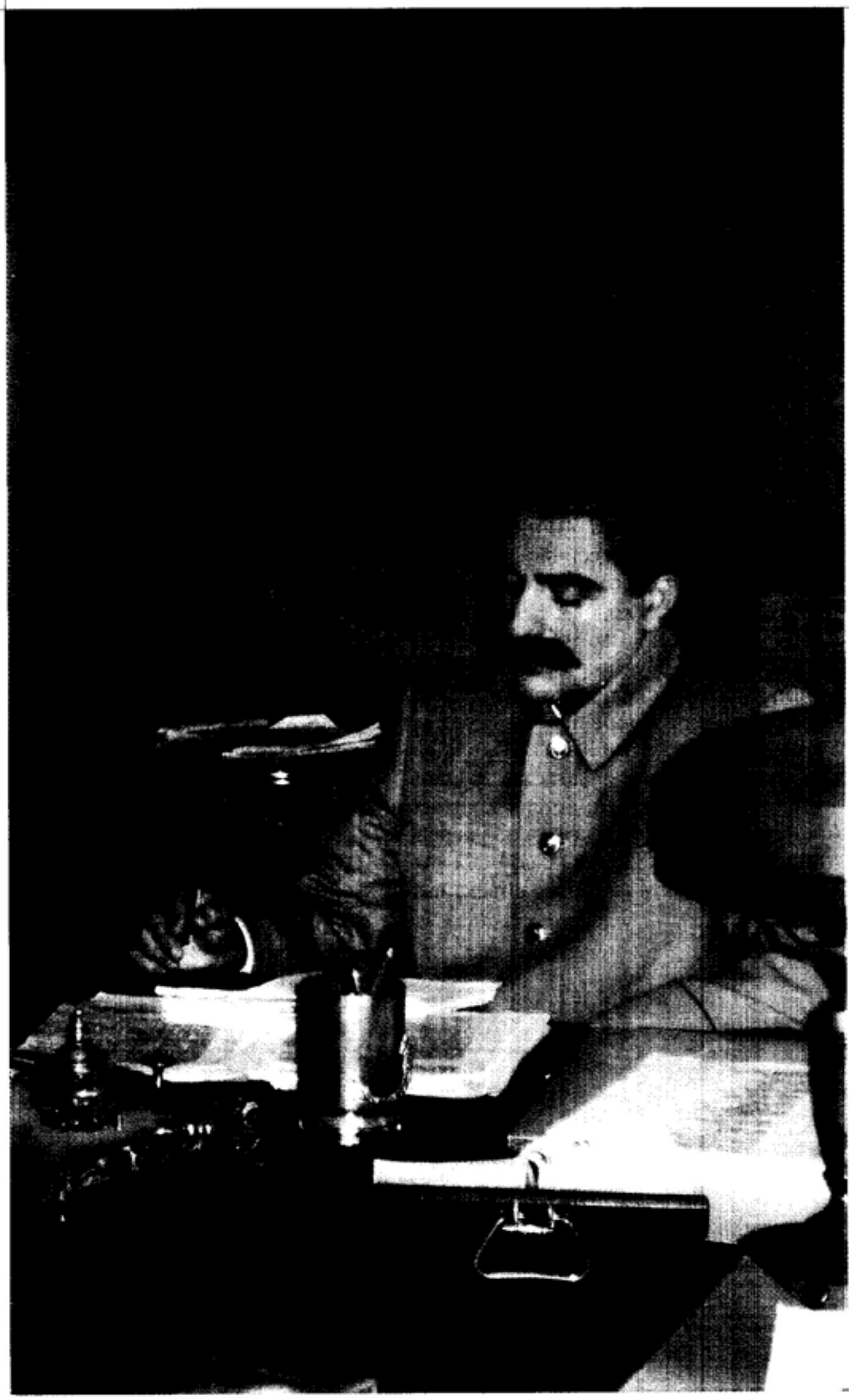
Алвис Херманис. Мы сейчас с нашими актрисами в Риге готовим спектакль про корову. Они полгода собирают материал — интервью с бабушками, которые все еще держат коров. Мы будем пробовать перевести это на поэтический, театральный язык. Так что это будет спектакль про корову, но одновременно — про все. У Шукшина, конечно, очень мощный язык. У нас нет таких историй, но есть несколько сотен историй поменьше. Отсюда возникает что-то похожее. Люди в деревне, которые все еще держат корову, они связаны с этим образом жизни. Продать корову — значит покончить с деревней. Потом, у коровы такие большие глаза. Одна бабушка нам говорила, что когда она доит корову, она соединяется с космосом.

Алена Карась. То есть все-таки в деревню?

Алвис Херманис. Нет, я не сошел с ума на этой почве. Мне все интересно. Просто если брать какой-то объект внимания, то я хочу исследовать его до конца.

---

[1] Спектакль Алвиса Херманиса «Ревизор» объехал почти все крупные фестивали Европы. — *А.К.*



«Сталин. Live», режиссеры Григорий Любомиров, Борис Казаков, Дмитрий Кузьмин

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

ТВ: на страже кризиса

ИТОГИ ТЕЛЕСЕЗОНА

Трудно переоценить работу телевидения не только по формированию политического климата, но и по наполнению всего содержательного пространства страны. Это касается как фундаментальных — системных — оснований «прочтения реальности» миллионами, напрямую связанных с функционированием культуры в ее широком понимании (ценности, цели, идеалы, картины мира, образцы поведения, герои, мифы, стереотипы), так и интерпретации любых сюминутных ситуаций. Телевидение задает сам смысловой контекст, в котором уже впоследствии размещает разного рода информацию о событиях, явлениях, процессах и персоналиях.

Делает оно это быстро, непрерывно, с максимальным эффектом и в огромных масштабах. Пока еще его аудитория в России минимум в три раза опережает число пользователей Интернета и составляет от 95 до 102 миллионов человек (старше четырех лет) в сутки. И хотя далеко не все они (лишь 8—10 из каждых ста) смотрят информационные, тем более аналитические, программы, способы восприятия и понимания происходящего сегодня практически полностью определяются ТВ.

О силе его воздействия можно судить по нескольким примерам. Так, в августе 2007 года менее 13 процентов россиян негативно относились к Грузии и грузинам, но через пять дней после ареста четырех российских офицеров в Тбилиси в октябре того же года (уже после того, как их освободили) от 35 до 44 процентов граждан России, по данным всех социологических служб, испытывали к этой кавказской и православной стране чувство глубокой неприязни. Именно телевидение, безусловно, обеспечило безоговорочную поддержку российским населением действий своего правительства в Южной Осетии и Абхазии летом минувшего года. Именно оно сохраняет чрезвычайно высокий уровень доверия к лидерам государства в условиях экономического кризиса.

Еще один важный пример. Контент-анализ российского телеэфира — это подтверждают и социологические опросы, проведенные в декабре 2008 года, — свидетельствует, что Иосиф Виссарионович Сталин вновь стал абсолютным мегагероем страны: чаще в разного рода ситуациях упоминаются имена только двух наших лидеров. И дело здесь не в процедурах или итогах знаменитой исторической игры «Имя Россия», почти четыре месяца шедшей в конце года на канале «Россия». И даже не в том, что почти каждый третий день в национальном эфире идет какая-либо передача — фильм, программа, комментарий, — в которой он оказывается основным или второстепенным персонажем, появляется в качестве примера высшей политической силы или хотя бы произносится — с любой точкой зрения — его имя. Глав-

«Жена Сталина», режиссеры Олег Массарыгин, Мира Тодоровская

ное, стирается четкая оценочная платформа отношения к этой исторической личности. Его теперь, как уверяют зрителей с экрана, следует воспринимать амбивалентно — «по-разному». Не может быть простого, тем более однозначного, понимания этой предельно противоречивой фигуры. В регулярной работе по адаптации образа Сталина к вызовам нынешней жизни, в поддержке неослабевающего внимания к нему в последнее время участвуют самые разные государственные и частные медиа — достаточно упомянуть программы «Именем Сталина» на «Эхе Москвы» или «Исторические хроники» Н.Сванидзе на телеканалах «Россия» и «Петербург — Пятый канал», документальные форматы типа «Кремлевские жены», а также великое множество самых разных фильмов и передач на каналах «Культура», Первый, «Рен ТВ», «ТВЦентр».

Сталин совсем не случайно представлен ныне во множестве своих обличий: и как беспрецедентный в истории тиран, и как хитроумный и дальновидный политик, великий победитель в мировой войне, и человек, несчастливый в семейной жизни. С одной стороны, он истребитель целых сословий, но и, одновременно, с другой, — кризисный топ-менеджер и суперхаризматичная личность. Даже не принимая его злодеяний, досконально реконструируя их и изобличая со всей силой европейских гуманитарных традиций, российское телевидение в конечном счете удерживает, скорее даже накапливает, высочайший градус общенационального интереса к нему. Чем больше люди узнают деталей об этом черном гении — тем еще больше хотят узнать, чем сильнее ненавидят — тем интенсивнее переживают связанные с ним обстоятельства и таким образом фиксируют это свое неравнодушие.

Безусловно, никто не давал подобного политического заказа — ни явно, ни скрыто. Телевидение само по себе шаг за шагом как-то незаметно напитало этот мифологический тренд, исходя из собственных, очень чутких предчувствий соответствующих сдвигов в общественном сознании. Тут нет тайного умысла, решения идущих извне идеологических задач. Оно действовало «просто так», преследуя свои вполне прагматические коммерческие цели... ради рейтинга. Ведь никакие другие звезды, главные агенты продажи рекламного времени — от Жириновского, Пугачевой, Михалкова до Галкина, Собчак или Малахова, — не могут сегодня даже сравниваться с «отцом народов» по степени своей психологической притягательности. А следовательно, как ни прозаично это звучит, на крючке всеобщего интереса зрителей к завора-

живающему имени телеканалам оказалось легче всего продавать рекламу колготок, детских памперсов, клея для зубных протезов или автомашин.

Красноречивый результат этой вроде бы чисто цеховой деятельности российских медиа хорошо известен: если в марте 1988 года роль Сталина в отечественной истории положительно оценивало 10—12 процентов населения страны, то в декабре 2008 года по результатам исследований всех социологических центров уже от 51 до 57 процентов. Так что можно сказать: возрождение культа Сталина — целиком инициатива и заслуга российских медиа!

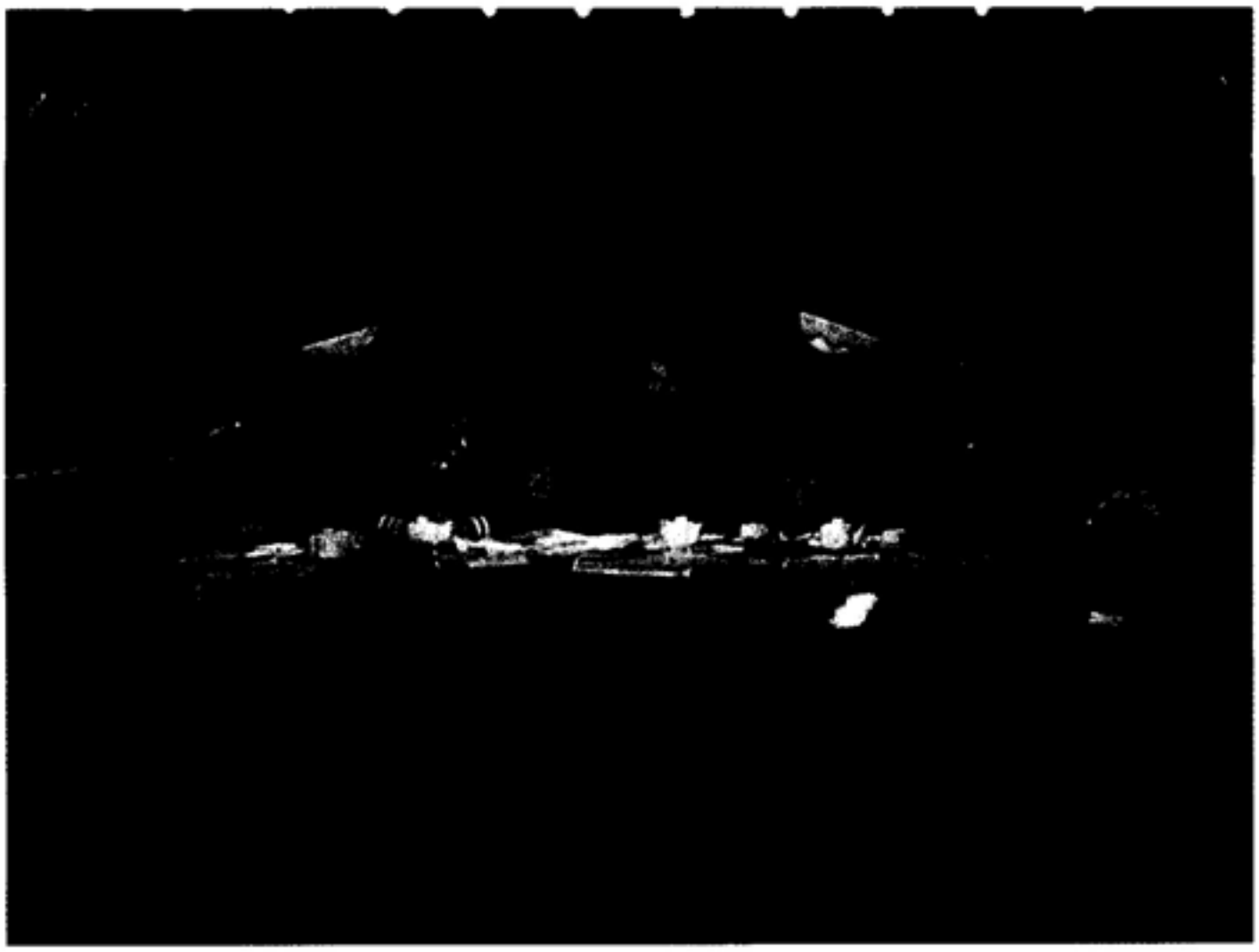
Развлекая любой ценой

Аналитический эфир практически во всех основных его показателях и трендах в минувшем сезоне как-то потерял инициативу, креативную притягательность, драйв. Возникает такое ощущение, что, отбыв политическую «баршину» избирательного периода, наши телеканалы так и не смогли или не захотели перейти на «оброк». Их теперь не вдохновляет занятие политическим эфиром. А в результате, измерения Gallup Media, проведенные в 2008 году, зафиксировали значительное снижение массового спроса на новостные, аналитические передачи и ток-шоу в городах с населением свыше ста тысяч человек. Если новостные выпуски очень редко, но все-таки попадают в топ-двадцатки недельного контента, то собственно аналитические программы, социальные и политические ток-шоу в мирное время (вне катастроф) практически уже никогда.

Все проведенные в минувшем году исследования, включая технологические измерительные процедуры, свидетельствуют о тотальной для современных российских медиа установке на развлечение, которая проникла сегодня во все сферы телевизионной вселенной. Речь здесь не идет, скажем, только о фигурном катании (не менее трех многочасовых выпусков в неделю на федеральных каналах), о юмористических программах (не менее пятнадцати выпусков только в прайм-тайм уик-энда), о подноготной жизни звезд или бандитов (не менее ста разного рода форматов в неделю), но и о содержании и стилистике, казалось бы, чуждых всему этому новостных программ, документальных фильмов, о самом отборе героев эфира. Все на ТВ теперь подчинено философии развлечения.

Подробный анализ динамики зрительских предпочтений в 2008 году показал, что три из каждых четырех часов своего «телевизионного» времени граждане России тратили на развлекательные программы — телесериалы, кинофильмы, юмористические передачи, концерты, игры, занимательные ток-шоу и т.п. Особенно увеличилось время сериалов: по их показу на бесплатных общенациональных каналах мы занимаем теперь первое место в мире. При этом если сопоставить потребительский спрос и предложение производителей этого типа форматов, то выяснится, что наши соотечественники готовы сегодня смотреть еще больше развлекательных проектов, чем им предлагает российское ТВ!

Ситуация экономического кризиса эту тенденцию, судя по всему, только усилит. И если в последние два года тотальное развлечение зрителей буквально любой ценой стало всепроникающим, то в 2009—2010 годах при таком развитии событий в сфере телеконтента оно будет востребовано в функции чуть ли не наркотического опьянения. Кризис, сопровождающие его реальные драмы, психологическая нестабильность естественным образом будут подталкивать каналы к тому, чтобы сделать телеразвлечение гипертрофированным. Оно все более становится неотъемлемой частью повседневной жизни людей, своего рода кислородом их переживания и адаптации к реальности. В ближайшем будущем это может привести к тому, что телезрители просто уже не будут способны воспринимать все то, что не обладает развлекательным началом. Более того, неразвлекательное ТВ начинает восприниматься профессио-



«Прожекторперисхилтон», Первый канал

налами как диссидентская, чуть ли не антигосударственная по своей интенции деятельность.

Установлению некоторой дистанции по отношению к эмпирической реальности кроме развлечения служат и многие другие средства. В частности, искусственная острота — обсуждение, к примеру, темы голодомора на Украине или возможности помилования Светланы Бахминой в программе «К барьеру!». Острая тема вроде бы очень темпераментно публично дебатировалась, но итог дискуссии был предопределен заранее.

Новый ресурс российского ТВ — издевка над самим собой: «Кто не хочет стать миллионером», «Прожекторперисхилтон», «Большая разница» (Первый канал). Это своего рода специальные пустотелые конструкции, скроенные таким образом, чтобы в них в ироническом контексте «затерялся смысл», а сам зритель забылся в ожидании рассказа об очередном скандале или секретах из жизни звезд. Надо признать, что телевидение удачно и подчас очень зло подсмеивается над собой. Такая издевка перспективна еще и потому, что эта сфера практически засекречена (среди сотен телепрограмм нет ни одной, посвященной анализу самих медиа, — таков негласный цеховой договор), а значит, сильно зашлакована мифами. И тем самым эмоционально и содержательно притягательна.

Навстречу кризису

Есть несколько характерных черт фактического поведения российских медиа в условиях кризиса, последствия которого можно было отчетливо заметить уже в начале сентября 2008-го. Во-первых, необходимо зафиксировать три этапа только в его публичном обозначении. Сначала весь сентябрь и октябрь 2008 года указывалось, что его вообще нет в России. Затем это были следствия того кризиса, который возник в США. И наконец только с 15 ноября Владимир Путин стал постоянно употреблять это слово и тем самым легализовал ситуацию. Выступая 4 февраля 2009 года на форуме, организованном компанией «Тройка Диалог», первый вице-премьер Игорь Шувалов подтвердил, что трудности пришли всерьез и надолго. «Если раньше у правительства была иллюзия, что Россию глобальный кризис не коснется, затем иллюзия о том, что необходимо подобрать правильные слова, чтобы урегулировать ситуа-

цию, после этого правительство считало, что можно «дать деньги и все будет хорошо», то теперь есть понимание глубины кризиса».

Результатом этой «филологической» работы стали не только ложные символические обозначения, которые особенно важны в стране с такой семиотически сложной понятийной структурой, как Россия, где, как образно выразился один из культурологов, «даже колбаса растет из слов», но и соответствующие мотивационные и поведенческие стратегии, адресуемые населению электронными медиа. Почти три месяца они вообще не обсуждали природу возникших проблем, механизмы развития, следствия, программы противостояния. Не анализировалась даже роль провокаторов, которую, как известно, исполняли финансовые спекулянты. По июньским данным Джорджа Сороса в 2008 году на одного реального поставщика или потребителя товара приходилось двенадцать спекулянтов (вчетверо больше, чем в 2007 году). Утверждая на всех каналах, что кризис пришел и существует где-то вне России, ТВ не позволило делать выводы о чем-то более серьезном, например о том, что это, скорее, кризис несоответствия спроса и предложения, или о том, насколько конкурентоспособной оказалась российская экономика, насколько она готова или не готова к процессам глобализации и к серьезным испытаниям. Никто на ТВ не объяснил зрителям, что мы имеем дело с кризисом иной природы, чем в 1998 году.

Как известно из многих социологических исследований, российское население все последние годы не доверяет большинству государственных институтов (парламент, суды, органы правопорядка, местная власть) — никому, кроме признанных лидеров нации. Бизнесмены не доверяют своим партнерам, финансовые институты — один другому, наемные работники — работодателям, да и сами граждане (по последним опросам — 59 процентов) друг другу.

Системный кризис доверия — это ведь, кроме всего прочего, мультипликационное действие двух, если так можно выразиться, сетевых причин: давно сформированных психологических установок населения по отношению к самым разным элементам жизни и реального состояния общественной морали. На содержание этих факторов телевидение, медиа в целом оказывают самое непосредственное воздействие. Куда более сильное и многообразное, чем неблагополучие финансов. Из-за слабой морали, помимо всего другого, бóльшая часть средств, предоставленных правительством на поддержку реального сектора за счет сокращения уровня обязательных резервов, туда не пошла.

До сих пор у нас не осознано то обстоятельство, что дефицит доверия, страхи, неоправданные риски, отсутствие перспективных моделей деятельности — характеристики не столько экономические, сколько культурные, они чисто российской природы. В таком объеме их нет в других странах. Да, никто не знает заведомо эффективных инструментов выхода из кризиса, но в нашей стране они почти во всех случаях, кроме негативных последствий глобализации, располагаются именно в сфере общественной психологии.

В результате такой полностью определяемой электронными медиа предуготовленности национальная реакция на экономический кризис — не мобилизация и даже не растерянность, а полная готовность, в частности, со стороны предпринимателей, быстро остановить производство, перевести деньги в валюту или оффшор и смиренно выжидать, чем все это дело закончится. Опросы показали, что ожидания руководителей разного уровня упали в конце ноября до состояния, невиданного с 1994 года. Это настоящая паника, необъяснимая с точки зрения текущей хозяйственной ситуации, но понятная, если учесть уровень дезориентации, взаимного несотрудничества, потребительства и цинизма, охвативших в последние годы всю нашу идеологическую сферу. Через мотивационные процессы она самым активным образом влияет на экономику.

Здесь речь не идет, скажем, о слабости средств разрешения споров, защиты собственности и страхования, о коррумпированности судов или админи-

стративной неэффективности. Но речь, главным образом, о мировоззренческой обстановке в стране, в значительной степени формируемой телевидением. Можно поднять или опустить процентные ставки Банка России, реагировать на снижение суверенного рейтинга, выкупать плохие кредиты, но нельзя всем вместе ждать «у моря погоды» — спасения, которое придет благодаря неотвратимому повышению цен на нефть.

Да, руководители правительства присутствуют в каждом выпуске новостей, но суть их деятельности до сих пор остается непонятной для большинства граждан. Телевидение демонстрирует политических лидеров активными, контролирующими, обещающими, но не представляющими целостной и продуманной системы совместной общенациональной деятельности по преодолению негативных последствий экономического кризиса. Все последние месяцы с телеэкрана зрителям показывают, как: 1) раздают государственные деньги, 2) что-то еще разрешают, 3) предоставляют льготы. Поэтому — как бы подсказывают медиа — надо лишь попасть в очередной лоббистский список организаций, имеющих доступ к той или иной части государственного пирога. Зачем повышать эффективность, если можно попросить деньги у «правильных» людей?!

Зрителям так и осталось не ясно, зачем надо было защищать конкретных крупных собственников, наделавших океан инвестиционных ошибок, вместо того чтобы способствовать естественному переходу активов к другим, более эффективным владельцам. Эта тема вообще ни разу не возникла на российском телевидении. Как и не появилось объяснение того, что нынешний кризис откровенно демонстрирует феноменальный уровень взаимозависимости разных стран мира и их экономик друг от друга, десуверенизации национальных финансовых, информационных, культурных и других областей.

Программа выхода из сложной ситуации транслировалась обществу исключительно как предоставление жаждущим дополнительных бюджетных средств. Эта «картинка» сформировала восприятие россиянами происходящего. Зачем нужны личные усилия, изобретательность, предприимчивость, если все публичные действия буквально вопиют: в современной российской экономике (да и жизни) важнейшим является административный ресурс. А дальше уже сработал национальный эффект усиления, когда умеренная рецессия осознается многими буквально как конец света.

В связи с этим нельзя не принимать в расчет, что наше население продолжает оставаться очень уязвимым по отношению к внешним шокам, к ненадежности отношений, прав собственности, дороговизне входа на рынок — к самому устройству отечественной жизни. Оно с колоссальной надеждой, но и одновременно — и это не парадокс — с огромным недоверием относится к любым государственным гарантиям. Российское телевидение практически ни в одном формате не предложило концепцию активного участия самих граждан в разнообразных программах продуктивных действий по выходу из кризиса, не предложило ни одной запоминающейся пропаганды самостоятельности, креативности, гражданской ответственности, мужества, стойкости, воли. И, конечно же, оптимизма. Ничего подобного нет. Отсутствуют даже призывы к сбережениям или работа по восстановлению доверия к своей валюте. А ведь лидеры телеиндустрии умеют все это делать.

На экране почти нет примеров частных побед по преодолению негативных условий. Нет ток-шоу с героями, после личного краха с нуля начавшими новое дело, с молодыми людьми, после увольнения занявшимися настоящим образованием. Нет репортажей о том, как ведут себя успешные кризисменеджеры, интервью с теми, кто благодаря своей активности, новаторским идеям, прекрасным коллективам сотрудников смог реализовать все то, на что не решался в тучные потребительские годы. Нет ничего о нынешнем противостоянии рейдерским захватам, о победе над собственными страхами и некомпетентностью. Этих сюжетов нет ни на контролируемых государством федеральных каналах, ни тем более — на частных. Как Медведев и Путин лич-

«Ледниковый период», Первый канал

но, «по-отечески и мудро» ни решали бы на телеэкране все проблемы существования страны, российская общественная психология сегодня работает как мощный усилитель кризисных настроений.

На политическую интерпретацию поведения Украины в газовом конфликте конца 2008 года российское телевидение потратило гораздо больше времени, чем на все эфирные размышления на тему целеустремленной консолидации нации. И это при том, что все экономические эксперты говорят как о само собой разумеющемся: «кризис в России обещает быть особенно тяжелым».

Собственные интересы ТВ

Практически единственным средством оценки работы медиа в нашей стране в последние годы, как известно, стал рейтинг. Официально признанный всего лишь средством измерения медиааудитории он, по сути, из технической процедуры превратился в главный содержательный ориентир производства всего отечественного телеконтента. Высокий «рейтинг» передачи (процент количества ее зрителей от величины всей национальной аудитории) и «доля» передачи (процент количества ее зрителей от величины аудитории, в это время смотрящей телевизор) должны быть достигнуты любой ценой. Ведь только от этого зависит сегодня стоимость рекламы, размещаемой во время показа каждой программы, а следовательно, и колоссальные доходы телеканалов в целом (в 2008 году более 4,5 миллиарда долларов).

Все другие, в первую очередь общественно значимые, цели телевидения — личностное развитие, формирование толерантно взаимодействующих сообществ, распространение адекватных вызовам времени представлений людей о действительности, служение психологическому здоровью — исчезли или существенно уменьшили свое значение в нашей стране. Изменились цели — соответственно, появились иные критерии, а значит, и потребительские свойства создаваемых программ.

Такая — ориентированная исключительно на рейтинг — модель отечественных медиа не действует только в двух случаях: когда речь идет о политических интересах и в так называемых репутационных проектах, таких, к примеру, как сериалы «Доктор Живаго», «Идиот», «В круге первом». Свои награды они получают вне какой-либо связи с рейтинговыми процентами, на

основе совсем других экспертиз. В таких редких, специально оговоренных ситуациях российское профессиональное сообщество согласно не использовать рейтинг как самый главный критерий.

Во всех остальных ситуациях он выступает в качестве универсального — как бы очищенного от всех других привходящих обстоятельств — средства фиксации общественного интереса к тому или иному телепродукту. А значит, и как способ опознания любых других его потребительских качеств. Так технологическая по своей природе процедура становится экономической, а значит, и содержательной. Эта философия устраивает сегодня всех участников и агентов российского медиарынка. Притом что рекламодатели в России намного слабее телеканалов как трансляторов рекламы.

Самое опасное: тотальная власть этой философии привела к реализации в нашей стране механизма так называемой «понижающей селекции» в предельной форме. Суть ее в следующем: значительно легче привлекать зрителей, работая на давно обнаруженных психологами древнейших способах нашей ориентации в реальности — сексуальных влечениях, переживании возможного насилия, ожидании смерти, чувствах неизвестности, опасности, неизбежности, подавленности... Понятно, что человечество за тысячи лет выработало мощные культурные технологии противостояния этим инстинктам и внешним вызовам через сознательные и неосознаваемые практики вытеснения, сублимации, выработки разного рода норм, идеалов, этических и иных запретов, которые дают возможность человеку справиться со многими типами внешнего давления, личными страхами и комплексами.

Телевидение, как и многие другие институты культуры, во многом основано на этом цивилизационном движении: вверх — вниз, угроза — преодоление, опасность — защита. Вверх — это обычно обращение к гуманистическим потенциалам нашего существования: к таланту, развитию, выдумке, мастерству, труду, жертвенности, уверенности в себе, не исключающей, кстати, сомнений. К сожалению, многие передачи российского прайм-тайма тянут человека как раз в прямо противоположную сторону — вниз, в мир не подверженного культурным запретам подсознания. Имеют хорошо продающийся

«Кривое зеркало», канал «Россия»

миллионам уклон в сторону демонстрации разного рода патологий, аномалий, скандальных историй, скрытых и неправедных сторон приватной жизни. По одному из замеров, проведенному год назад, пять российских федеральных каналов (Первый, «Россия», НТВ, «ТВЦентр», «Культура») и пять сетевых («Рен ТВ», СТС, «Домашний», ТНТ, «Звезда») показали своим зрителям полторы тысячи убийств за одну неделю!

Формат — не формат

Еще в 1979 году профессор университета штата Аризона Дэвид Элтейд в своей работе «Логика медиа» ввел понятие «формат», обозначив рамку, форму, способ прочтения — все то, посредством чего мы осознаем реальность, видим то, что видим. Это всегда не сырое событие, а определенным образом поданное и истолкованное, «отформатированное». Людям довольно трудно различать реальные факты и телевизионную версию происходящего. Их оценки строятся в основном по принципу «что показано — то и было на самом деле, что не показано — того и не было». Но для этого авторам, редакторам, режиссерам и продюсерам тот или иной формат необходимо всегда держать в голове — заранее конструировать то или иное телевизионное ви́дение жизни.

Проблема влияния гонки за рейтингом на российский телеконтент и на понимание жизни в целом состоит вовсе не в том, что у нас так часто и много стали обращаться к темам скандалов, криминальных отношений, «клубничке» или к разного рода неблаговидным аспектам повседневного существования. Настоящая драма в другом: в том, что утерян — и это очень опасно для сохранения психологического здоровья и норм общественной морали, для выхода из кризиса и, конечно же, модернизации страны — необходимый баланс между движением вниз и вверх, обращением не только к порокам, но и к достоинствам человека, баланс между опорой не только на инстинкты и подсознание, но и на интеллект, на культуру.

Конкуренция за внимание зрителя — безусловно, естественный и яростный процесс. Она требует от каналов огромной творческой и организационной работы, постоянного поиска, использования безумных идей. Продюсеры весь 2008 год были вынуждены придумывать новые смысловые повороты, рисковать, жонглировать ракурсами темы, с портновской сноровкой перекраивать форматы. Было бы, конечно, несправедливо сказать, что высокие рейтинги достигались только благодаря рассказам о скандалах, о частной жизни звезд или жутких историях, происходящих в «зоне». У нас есть талантливые, дорогие и просто виртуозные телевизионные программы, каждая из которых сделает честь любому зарубежному телеканалу. Но почему-то блестящие креативные идеи появляются в России исключительно в области предложения разного рода удовольствий, способов отдыха, развлечений. И так редко — в рассказах о реальности, в объяснении ее непростых проблем и способов правильной ориентации в ней.

Модель упрощения смыслов ради увеличения аудитории действует в российских медиа столь тотально, долго и безотказно, что постепенно российский человек просто привык к этому. Практически он теперь уже не реагирует на экстремальность сюжетов. Неосознанно растворяется в этом ловко скроенном, в соответствии с его собственными архетипами, усеченном и травмированном мире. Телевидение тут научилось усиливать и закреплять все то, чего человек и так боится. Оно не помогает ему освободиться от глубинных страхов, а с беспощадным хладнокровием консервирует их. Задает совсем не вдохновляющие версии происходящего.

Следует обратить внимание на один смысловой, точнее, мировоззренческий конфликт, который волей-неволей возникает на нашем ТВ в результате обеспечивающих высокий рейтинг передач «понижающей селекции». Зритель получает от российских телеканалов одновременно два прямо противопо-

ложных послания. Обычно в начале новостных выпусков ему рассказывают о победе наших футболистов на чемпионате Европы, гигантском объеме золотовалютных резервов, об увеличении пенсий или удачных запусках новейших ракет. Но тут же — без перерыва, после духоподъемных новостных сюжетов — телевидение в своих самых смотрибельных форматах — сериалах, криминальных выпусках и документальных программах — дезавуирует все те патриотические ценности, которые, казалось бы, являются основными в информационно-аналитическом программировании. Естественная гордость за страну, за ее граждан тут же с блеском и мастерством дискредитируется рассказами о повседневных невзгодах, ужасах и аморальных ситуациях. Да и само наше общество привыкло, а затем и примирилось с таким ви́дением действительности, уже не противится такому взгляду и даже не воспринимает его как нечто утрированное. Более того, миллионы зрителей приобрели глубинную психологическую зависимость от подобного телевизионного продукта, описываемую знаменитой фразой зрителя: «Не нравится, но смотрю с удовольствием».

Став своего рода эмоциональным наркотиком, многолетнее воспроизведение низких помыслов разъедает ценностную систему российских граждан, заставляет их более терпимо, чем, например, европейцев, относиться к представленным на экране имморальным, по сути, поведенческим практикам. Игра на понижение, мотивированная охотой за огромными рекламными деньгами, наносящая «человеческому капиталу» страны ущерб в сотни миллиардов долларов, сегодня, в сущности, даже профессионалами не рефлексируется. Более того, благодаря удобной теоретической обманке — «зрители сами этого хотят» — удалось убедить абсолютно всех, что телевидение просто вынуждено — чуть ли не против своей воли — предлагать людям подчас ценностно отравленные высокорейтинговые продукты, поданные в оболочке ежевечерних развлечений. Директора и продюсеры каналов, редакторы, ведущие, режиссеры, звезды — все уверены, что они в своей творческой конкуренции всего лишь доставляют свой «интересный» продукт зрителю, об истинных потребностях которого знают лучше его самого. И только затем — в этом нет ничего дурного — продают рекламодателям время общения с огромными аудиториями.

То обстоятельство, что интересы зрителей для ТВ менее значимы, чем задачи извлечения прибыли, доказывает активно использовавшийся в 2008 году механизм контрпрограммирования, когда родственные по жанру, теме, стилистике форматы осознанно ставились на одно и то же время в эфирной сетке. Цель: не пойти навстречу зрителям, а только максимально отнять их у конкурента и тем самым уменьшить его доходы.

В профессиональной среде считается вполне доказанным вердикт: «Зритель хочет именно то, что мы ему в соответствии с высоким рейтингом и показываем». Эта лукавая концепция незаметно переносит содержательную ответственность за создаваемый продукт с производителей на потребителей. Работать же на разные, не дающие большой рейтинг социокультурные группы, тем более на меньшинство зрительской совокупности, по мнению российских медиаменеджеров, — значит, не понимать саму природу современных СМИ. Но любой экономист, тем более маркетолог, знает: уже давно не спрос определяет предложение, а, наоборот, предложение жестко формирует спрос. На это работают мощные специализированные службы продвижения продукта, пиартехнологии, криэйторы и многое другое.

Таким образом, в нашей стране сформировалась очень удобная для высших менеджеров и акционеров телеканалов система распределения рекламных средств, при которой они волей-неволей консервируют далеко не лучшие качества человеческих отношений... по просьбе самих зрителей. Делают это очень тонко, эффективно, бесконтрольно. Получается своего рода разрушение мировоззренческих систем зрителей по заказу самих жертв.

Как на экране — так и в жизни

При любом рассмотрении репрезентативности российских медиа следует особое внимание обратить на их фактическую исследовательскую табуированность. До последнего времени серьезное многоаспектное изучение реальных функций электронных медиа в России не проводилось, а все научные разработки такого рода осуществлялись исключительно в рамках диссертационных работ на факультетах журналистики. Их результаты никогда не попадают в поле общественного внимания и никак публично не рефлексируются. Все телекомпании страны имеют неявную корпоративную договоренность не обсуждать не только в эфире, но и вообще в публичном поле содержание, качество и тем более воздействие своей продукции, как и работ своих коллег, на различные аудитории и сферы жизни — тут присутствуют только анонсы, реклама, пиар-продвижение, самоирония или субъективные критические оценки. Никакой объективной аналитики!

Но не надо быть исследователем, чтобы понимать: глубокое уважение к Сталину большинства российских граждан всех возрастов — это не заурядный интерес к ЖЗЛ. За этим стоят целостная философия жизни, особые принципы ее устройства, тип понимания человека, государства, свободы, многочисленные страхи, определенные модели поведения. И если этот культовый исторический персонаж снова стал одним из главных в нашем пантеоне героев, то как мы сможем заниматься инновационными технологиями, раскрепощением личности, защитой собственного мнения и частной жизни? Как сумеем в будущем конкурировать с другими в сложно развивающемся мире? И если ежегодно в двух с половиной тысячах часов показанных телевидением сериалов и в более чем двух тысячах выпусках одних только специальных криминальных новостей, показанных в 2008 году (в каждом по семьдесять самостоятельных сюжетов), нет, в сущности, отторжения злокозненности, виртуозных способов российского воровства или хотя бы непристойности, — то как от них можно отказаться и в жизни? Трудно бороться с правовым нигилизмом, если общественная психология к нему превосходно адаптировалась — почти шесть из каждых десяти наших соотечественников более или менее терпимо (по опросам, проведенным в октябре 2008 года) относились к коррупции!

Приходится констатировать, что российские политики, экономисты, социологи, гуманитарии не рассматривают телевидение, медиа в целом, как самостоятельный и очень влиятельный институт общественного развития, главный фактор формирования человеческого капитала...

Телевидение сегодня приходит в каждый дом не как сигнал или сеть, а именно как набор смыслов, столь необходимых для существования человека. И выбор тут вовсе не такой многообразный, как при покупке еды и любых других товаров. Пока нет цифрового телевидения, зрителю не предлагают тысячи видов продукта, как в супермаркете. Не надо забывать, что у каждых четырех из десяти российских домохозяйств в 2008 году был доступ всего к двум телеканалам, а у шести из десяти — к четырем. Но и этого достаточно, чтобы создать особую медийную среду, вне которой человек ныне уже не может существовать. Невозможно отказаться от эфира как предмета первой необходимости. По законам современной культуры такой шаг в психологическом плане будет означать, что человек, по сути, выключился из жизни. Можно сказать, в каком-то смысле покончил с собой! В 57 случаях из каждых 100, входя с улицы в свое жилье, он первым делом включает телевизор. Практически как свет, тепло и воду. Этот жест обычно не зависит от того, усаживается ли он в этот момент перед телеэкраном или занимается другими делами.

Невероятно опасно эту сферу нашей виртуальной, а на самом деле универсальной человеческой жизни недооценивать.

Царская семья.
Санкт-Петербург.
1913

КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВА

Романовы: кинохроника

Царская хроника — уникальное явление российской культуры конца XIX — начала XX веков. В течение двадцати с лишним лет документальные сюжеты снимались постоянно, и в результате к 1917 году был отснят очень большой объем хроники, которая пережила все исторические катаклизмы: до наших дней сохранилось 278 сюжетов, что само по себе удивительно и заслуживает внимания. Исследуемым в данной публикации материалом является ряд сюжетов и фотографий, находящихся в Российском государственном архиве кинофотодокументов, в который они попали на постоянное хранение в 1926 году после скитаний по различным ведомствам революционной России.

Царскую хронику можно считать первым в мире образцом систематической кинолетописи. Конечно, в эти же десятилетия в таких европейских странах, как Англия и Франция, тоже имели место подобные документальные съемки, но эти акции не носили систематического и, можно сказать, всенародного характера. Это были случайные, разовые съемки. Ярким примером европейского придворного кинематографа можно назвать кинопортрет испанского короля Альфонса XIII. Король в течение нескольких минут позировал перед камерой, постепенно приближаясь к ней так, что в конце концов весь экран занял его глаз. Это «око государево» можно назвать символом индивидуалистического мировоззрения и мировидения, которое и лежит в основе европейского сознания гуманистической и постгуманистической эпохи. Европейская придворная кинохроника того времени носила в большей степени политический, камерный, одномерный характер: кинопортреты королей и высших сановников по аналогии с живописью можно определить как парадные, официальные.

Российскую царскую хронику нельзя назвать ни исключительно политической, ни частной. Это комплексное, объемное отражение российской жизни того времени в ее иерархичности и сложности, в ее динамичности и полифоничности. Поводом для создания этих документальных сюжетов были чаще всего конкретные общественно-политические события. Однако в своей совокупности они, конечно, выходят за рамки простой фиксации происходившего, становясь средоточием разнообразных тем и мотивов — и культурных, и социальных, и политических, и частных, и семейных.

Этот небольшой материал, посвященный царской хронике, построен по принципу перемежающихся иллюстраций и текстовых комментариев. Не всегда эти комментарии впрямую касаются именно этих иллюстраций, но они всегда соотносятся по тематике. Сам принцип смены текста и визуального образа ассоциируется со структурой ранних российских фильмов, где кадры сменялись титрами и в целом создавалось похожее ощущение картинки, живой фотографии с комментарием.

Но как и по какой причине вообще появилась такая удивительная кинохроника? Ведь известны остро критические, даже негативные высказывания императора о кинематографе, правда, прежде всего, об игровом, жанровом. Хронику и документальные фильмы он смотрел охотно и принимал с большим одобрением. Вообще нужно отметить, что в его цельной личности и внутренне твердом характере уживались на первый взгляд, казалось бы, достаточно противоречивые вкусы и привязанности — и к фотографии, и к иконописи, и к дореформенному церковному пению, и к балету, и к кинематографу.

Возможно, идею постоянного, хроникального кинонаблюдения за политической и частной жизнью Николая II ему «подарили» французские кинематографисты, те же братья Люмьер. Конечно, такое не могло бы произойти, если бы на то не было желания и воли самого императора и членов его семьи, хотя, насколько известно, он никогда не формулировал свое отношение к царской хронике. Тем более, без какого-то его волеизъявления никогда не было бы принято решение о выпуске царской хроники в прокат и показе ее в кинотеатрах страны.

В чем же секрет ее непреходящего обаяния и ее, можно сказать, актуальности даже сегодня, спустя более чем столетие? Наверное, прежде всего это связано с той особой эпической интонацией, которая чувствуется во всех кадрах царской хроники, которая проявляется в демонстрации — часто и в рамках одного сюжета — представителей самых разных социальных слоев. Непреодолимый разрыв между сословиями, в наше время уже воспринимающийся как данность, здесь совсем не очевиден. Кроме того, перед нами Августейшая семья в контексте времени, не просто позирующая в собственных покоях, а именно активно проявляющая себя в жизни государства. И эта живая и достоверная киносъемка, где сама жизнь, состоящая из красноречивых мелочей и предстающая в совокупности закономерностей и случайностей, принципиально отличается от статичной и чаще всего заранее подготовленной, выверенной фотофиксации людей на выбранном фоне и во многом неизбежно искусственной. Первые киносюжеты стали словно бы главами эпического повествования либо о жизни российских правителей, либо о далеком прошлом (как в первых игровых фильмах) в, условно говоря, новом для того времени формате — более наглядном, общедоступном, в отличие от литературы или живописи, не требовавшем (на том уровне технического развития) от автора высокого творческого потенциала. Для нас, живущих уже в совершенно другой стране и в ином измерении, этот киноматериал имеет особую ценность как

Император Николай II, цесаревич Алексей, великий князь Николай Николаевич, В.Б.Фредерикс и другие обходят строй солдат. Ливадия (Крым), 6 мая 1912 года

Император Николай II с дочерьми и императрица Мария Федоровна во время посещения Нового музея имени императора Александра III здороваются с встречающими их Ю.С.Нечаевым-Мальцовым, профессором И.В.Цветаевым и другими. Москва, 31 мая 1912 года

свидетельство времени, как живой портрет уникальной семьи на фоне выдающейся культуры той эпохи.

Один из характерных примеров — киносюжет «Столетний юбилей Житомирского полка», снятый в 1912 году (архивный номер 160[1]). Празднование юбилея проходило в Тирасполе. Перед нами царская семья в окружении людей из разных кругов и социальных групп. Поздравление полка с юбилеем происходило в Высочайшем присутствии (Николай II, цесаревич Алексей, великий князь Николай Николаевич, придворные), а также при участии православного священника. Представители народа в данном случае — солдаты Житомирского полка, командир, знаменосцы, с которыми так же как и со священником, разговаривают император и наследник. Все они не только сосуществуют в кадре как в едином пространстве, но и общаются между собой как участники одного общего дела — устроения российской государственности.

Некоторые киносюжеты посвящены событиям общегосударственной важности: открытие памятника императору Александру III работы А.М.Опекушина и А.Л.Обера около храма Христа Спасителя, разрушенного в 1918 году, а также памятника, созданного П.Трубецким. В киносюжете, снятом в 1912 году, можно подробно рассмотреть церемонию открытия и памятника, и Музея изобразительных искусств имени Александра III. На эти торжества собрались многие члены императорской фамилии, представители духовенства, основатели музея и простой народ.

Открытие памятников Августейшим предкам было частью императорской программы по формированию исторического сознания народа. В этих культурных акциях заключалось также стремление укрепить в восприятии современников сакральное значение императорской власти. К подобным событиям можно отнести и открытие памятников императору Петру I в 1909 и 1910 годах, которое сопровождалось традиционным крестным ходом, освящением монументов в присутствии Николая II и членов царской семьи. Сложное и неоднозначное отношение императора к личности и исторической роли царя-реформатора Петра I не помешало последнему Романову поощрять увековечивание его памяти. Двухсотлетие основания Петром Алексеевичем

[1] Здесь и в подобных случаях далее в скобках даны архивные номера сохранившихся сюжетов из справочника: Б а т а л и н В.Н. Кинохроника в России 1896—1916 годов. Опись киносъемок в РГАКФД. М., 2002.

Император Николай II играет в теннис. Шхеры, 1910

Петербурга было торжественно отпраздновано также при непосредственном участии Николая II.

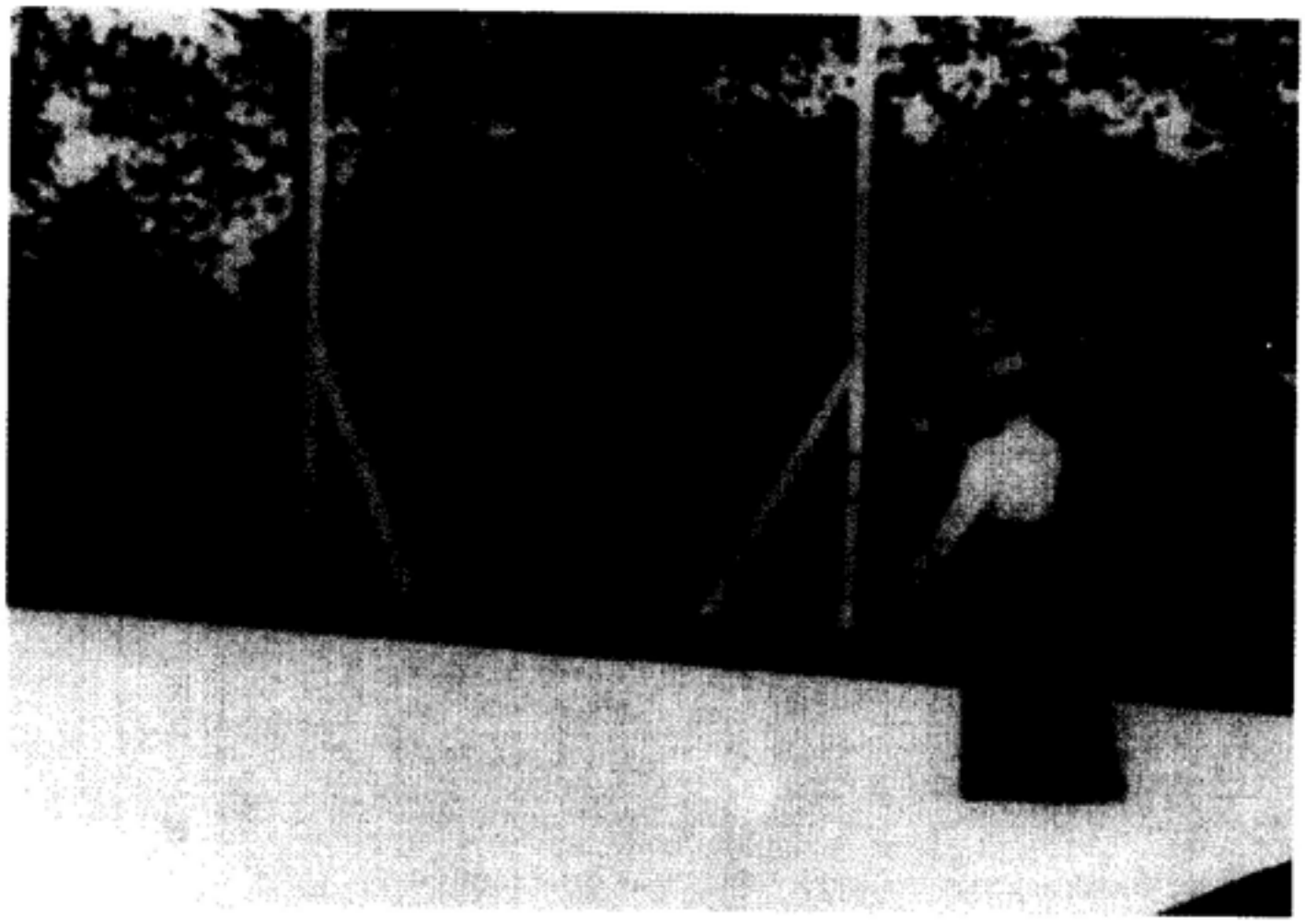
В 1903 году состоялся грандиозный придворный костюмированный бал в Зимнем дворце, последний масштабный в истории Российской империи. Хорошо известны фотопортреты императора и императрицы, их приближенных и других членов царствующего дома в исторических костюмах XVII века, времени правления царя Алексея Михайловича. Об этом бале вспоминал великий князь Александр Михайлович: «Я грустно улыбнулся, когда прочел приписку в тексте приглашения, согласно которому все гости должны быть в русских костюмах XVII века. Хоть на одну ночь Ники хотел вернуться к славному прошлому своего рода [...]. Государь и государыня вышли в нарядах московских царя и царицы времен Алексея Михайловича. Это замечательное воспроизведение картины XVII века, вероятно, произвело странное впечатление на иностранных дипломатов»[2].

Приверженность последнего государя допетровской старине проявлялась в таких мероприятиях, которые никто из российских императоров до него не устраивал. Известно, что Николай II собирался сменить форму для всех служащих при дворе (от низших до высших чинов), одеть их в старинные русские костюмы XVII века. Этот проект не был осуществлен из-за слишком больших финансовых затрат. Костюмированные балы, праздники и спортивные соревнования в исторических костюмах проходили как попытка реставрировать допетровский стиль жизни России. Они фиксировались на кино- и фотопленку, благодаря чему сейчас доступны в деталях и живых подробностях.

Многочисленны киносюжеты, демонстрирующие неравнодушие государя к простым и вполне бытовым человеческим необходимостям и в мирное, и в военное время, а внимание Николая II к сельскому хозяйству отражено в серии «Отдельные киносюжеты». Император и двое мужчин во фраках осматривают двухлемешный плуг, слушают объяснения инженера и наблюдают процесс вспахивания земли этим плугом.

В царской хронике стоит отметить и спортивные киносюжеты. В основном это соревнования, участники которых нередко бывали одеты в костюмы, идентичные историческим, так что возникало ощущение реставрации собы-

[2] Цит. по: Шелаев Ю., Шелаева Е. и др. Николай II. Страницы жизни. СПб., 1998, с. 135.



Императрица Александра Федоровна играет в теннис. Шхеры, 1910

тий далекого российского прошлого. К таковым относится киносюжет «Всероссийский гимнастический праздник» (№ 1035, I—II). Он состоит из двух частей и отображает события 1912 и 1913 годов. В первой маленькие мальчики на Марсовом поле в форме образца XVII века напоминают так называемые «потешные войска» времен царя Алексея Михайловича. Мальчики постарше, в таких же костюмах, проезжают по полю на велосипедах. А акробатические упражнения и массовые выступления фехтовальщиков проходили на фоне выезда императора верхом. Царь своим Августейшим присутствием должен был придавать особое значение такого рода мероприятиям. Данный сюжет и ряд ему подобных свидетельствуют о том, что царь контролировал все звенья государственной системы.

Из царского дневника, весьма краткого и не содержащего анализ и описание просмотренных фильмов, все-таки можно сделать вывод, что чаще всего Николай II обращался к кинематографу во время первой мировой войны, когда он, как Верховный главнокомандующий, находился в Ставке. Характерно, что император отказался от устройства специального просмотрового помещения для себя и посещал общие киносеансы в офицерском клубе. В это сложное для страны время нервное напряжение, тоска по семье требовали возможности отвлечься, отдохнуть. И тогда государь с интересом просматривал хроникальные киносюжеты, изредка игровые фильмы. О его киновпечатлениях приходится судить по одному-двум словам (например, «интересно»), которыми он ограничивал в своих дневниках упоминания об увиденном.

Известно, что государь-император и члены его семьи, несмотря на высокий статус, не подчеркивали свое исключительное положение и были доступны к общению. Эту черту отмечают даже те современники, которых нельзя заподозрить в восторженном отношении к монарху. Именно забота о подданных прослеживается во множестве бытовых сюжетов. В кадре царь постоянно среди людей, разговаривает с ними, он активен, подвижен, осматривает достижения и новинки народного хозяйства, техники и культуры, закладывает храмы и богоугодные заведения, принимает парады и иностранные делегации. Интересная деталь: как можно заметить в киносюжетах, государь появляется в разной военной форме — в зависимости от того, в мероприятиях каких военных подразделений участвует. В качестве примера — «Парад войск в Царском Селе в присутствии Николая II» 1914 года (№ 1182). Здесь император в морской форме производит смотр матросов. Примечательно, что в описании этого

Император Николай II, католический священник и сопровождающие их лица в районе боевых действий. 1915

сюжета упоминается здание в «русском» стиле, от которого отъезжают автомобили с членами царской фамилии и приближенными. Известен и живописный портрет царя работы Константина Маковского, который Николай заказал для лейб-гвардии Царскосельского гусарского полка и где позировал художнику в форме этого полка.

В годы первой мировой войны кинохроника снималась очень активно. При этом фиксировались не только военные действия, но и то, что можно назвать «бытом войны». Некоторые считают эту тенденцию негативной, но, думается, именно такой показ войны характеризует особую человечность ранней отечественной хроники. Один из рядовых, но показательных киносюжетов — «Осмотр императором Николаем II Уральских переносных бань» 1914 года (№ 1119). Или еще один — государь, понимая важность нормальных бытовых условий для солдат, посещает в Ставке в Барановичах Уральскую беспрерывного действия переносную баню.

Не менее характерным образцом русской военной хроники, активно отображавшей события в тылу, можно считать киносюжет производства фирмы «Пате», демонстрирующий манифестацию в день объявления войны: «Патриотическая манифестация» на Дворцовой площади в Петрограде 20 июля 1914 года (№ 1009). На балконе Зимнего дворца видны император и императрица, перед ними на площади — выстроенные войска и толпа народа на лестнице у здания. Здесь в такую трудную для всех минуту, в преддверии трагических испытаний близость царя и народа воспринимается как нечто естественное.

Уже в разгар первой мировой войны было отснято множество сюжетов в это время не иссякающей, а, напротив, еще более активизировавшейся церковной жизни: крестные ходы, молебны, массовые религиозные празднования и т.д. Крестный ход в Ставке Верховного главнокомандующего в Могилеве, совершенный в день великого праздника Богоявления и Крещения Господня 6 января (по ст. ст.) 1916 года, снова демонстрирует высокую эпическую картину, в которой тогда сближались, казалось бы, самые далекие явления российской жизни.

Важная и показательная тема киносюжетов — обмен поздравлениями государя и членов его семьи с военнослужащими в такие великие праздники, как Пасха, когда в течение нескольких часов император христосуется с солдатами, каждому вручая подарок. В киносюжете 1916 года «Принесение поздравлений штаба Верховному главнокомандующему государю императору по случаю праздника св. Пасхи» производства Скобелевского комитета (№ 12000) отражена одна из таких церемоний. Приближенные царя, офицеры штаба, ге-

нерал М.В.Алексеев и протопресвитер о. Шавельский христосуются, после чего император обходит солдат и офицеров конвоя, поздравляя каждого со светлым праздником.

Менее известны факты августейшего участия в таких мероприятиях, как, например, закладка солдатских казарм, запечатленная в ряду «Отдельных киносюжетов», снятых между 1911 и 1914 годами.

Особого внимания заслуживают киносюжеты, посвященные широким политическим и дипломатическим контактам Николая II и членов его семьи с главами европейских держав. Известно, что в одном только 1909 году царь посетил Францию, Англию, Германию, многие другие страны. Все это было освещено в хронике.

Церемонии закладки и освящения храмов, в которых участвовал Николай II, многократно зафиксированы и широко известны. Тем не менее необходимо отметить два особенно важных киносюжета, посвященных таким событиям.

Один из них снят в 1912 году К.А.Ягельским (№ 1964): «Освящение Федоровского собора (Федоровской Божией Матери)». В его названии сразу раскрывается сама тема. Как известно, этот собор собственного Его Императорского Величества конвоя и собственного Его Императорского Величества пехотного полка был воздвигнут в честь трехсотлетия династии Романовых по инициативе и на средства императрицы в 1910—1912 годах в пригороде Санкт-Петербурга, в Царском Селе, рядом с Федоровским городком. Центральный престол был освящен в память Богородичной иконы, покровительствовавшей династии, а престол нижнего храма — в честь святого преподобного Серафима Саровского, канонизированного в 1903 году. Освящение этого собора, построенного по проекту архитектора В.А.Покровского, с аллюзиями к неорусскому стилю, конечно, было событием самым знаковым

Николай II во время закладки нового здания лейб-гвардии Конного полка. Санкт-Петербург. 26 июня 1914 года

для всего цикла юбилейных торжеств. Глядя этот киносюжет, мы видим огромное стечение народа и солдат сводного полка, несущих хоругви и иконы, видим членов императорской семьи, придворных, представителей различных депутаций, с которыми беседует царь. По этим кинокадрам можно еще раз убедиться в том, что в такого рода общецерковных и общегосударственных мероприятиях государь стремился сблизить народ и аристократические, придворные круги, представляя себе единство российской империи именно как единение огромного и многонационального общества на основе православной веры и церковной культуры.

Еще один сюжет (№ 23 735), снятый также придворным оператором К.А.Ягельским, называется «Торжественное освящение храма Воскресения Христова в Высочайшем присутствии 14 августа 1907». Этот собор, более известный как Спас на крови, построенный архитектором Парландом в неорусском стиле со множеством замечательных мозаик и других декоративных элементов, был замыслен и воплощен как храм-памятник на месте убийства Александра II террористом-революционером. В кадре на церемонии освящения снова император и императрица при большом стечении народа.

Но главное всенародное торжество, снятое на кинопленку, было связано с канонизацией преподобного Серафима Саровского в 1903 году, которая была инициирована непосредственно императором, вразрез с мнением Святейшего Синода. Канонизация стала важнейшим событием церковной жизни царствования Николая II, при том что в это время были канонизированы многие православные святые. В начале киносюжета (№ 32 238) — представители высшего духовенства стоят у Святых врат Саровского монастыря, ожидая прибытия Николая II, Александры Федоровны и вдовствующей императрицы Марии Федоровны. У святого источника преподобного стоят паломники. Панорамной съемкой снят крестный ход, во время которого царь и священнослужители несут гроб с обретенными мощами святого Серафима Саровского. Уже в наше время в ряду многих его иконографий встречается композиция, которую можно назвать житийным клеймом. Это многофигурное изображение «с участием» государя, великих князей Сергия, Николая Николаевича фактически повторяет запечатленный кинохроникой крестный ход с мощами.

Отдельного внимания заслуживают кадры хроники, отображающие отношение народа к государю. Знаменательный сюжет: «Шествие погорельцев с портретом императора Николая II. Город Царицын, 10 сентября 1910 года» (съемка Парфиановича). Думается, такая форма благодарности народа Николаю Александровичу сродни крестным ходам с иконами. Видно, что погорельцы шествуют с большим полотнищем в руках; насколько можно рассмотреть, это написанный маслом портрет императора (в духе Репина или Маковского). В других кадрах этого же сюжета шествующие несут парадные портреты Александра III, вдовствующей императрицы Марии Федоровны и еще несколько полотен, запечатлевших значительные события последних десятилетий истории России.

Интересны картины общения царской семьи с народом и в военное, и в мирное время. Один из таких киносюжетов (№ 1666) снят придворным кинооператором А.К.Ягельским в 1910 году во время пребывания императора и его семьи в Севастополе. Николай и члены его семьи в сопровождении нескольких приближенных обходят группы гимназистов и гимназисток, собравшихся на улицах, и солдат, выстроенных на пристани.

Тот факт, что государь (прежде всего, в киносюжетах) появлялся в кадре на среднем плане, в окружении то членов семьи, то приближенных особ и всегда в движении, в действии и, главное, почти никогда не позировал, сам по себе примечателен и контрастен по отношению к европейской кинохронике, в которой правители чаще всего пребывают в одиночестве, как будто на пьедестале, точно парадные портреты в золотых рамах. Здесь же между зрителем царской хроники и императором как ее персонажем образуется иная дистан-

ция. Это не восторженный взгляд постороннего наблюдателя снизу вверх, а скорее — спокойное вглядывание, правда, на почтительном расстоянии, в августейших особ, прежде всего — в людей, привлекающих своей простотой и открытостью, людей, не возвышающих себя над другими, не противопоставляющих себя народу.

Эту модель — император в окружении семьи, подданных, народа — можно считать характерной для русского общинного и патриархального сознания и условно назвать «свита играет короля». Целостная картина жизни России как монархии возникает именно благодаря тому, что сам монарх появляется в сюжетах разного содержания как реальный участник событий, происходящих в стране и за ее пределами. Внимательный зритель этих документальных сюжетов может увидеть и прочувствовать в них эпоху, ощутить дух времени, атмосферу взаимоотношений в царской семье, их внешнюю и внутреннюю духовную аристократичность.

Царская хроника составляет 8—10 процентов от всего массива документальных съемок дореволюционной эпохи. Много это или мало? Думается, здесь такой подход не уместен. Сущность этого эстетического и исторического феномена в его уникальности, содержательном богатстве — иными словами, в качестве, а не в количестве. Возможность сегодня, спустя столько десятилетий, работать с царской хроникой позволяет нам, а в перспективе и нашим потомкам более объективно, мотивированно оценить историческую роль последнего российского императора.

Уже в первое пореволюционное десятилетие многие пользовались драгоценным материалом царской хроники. К примеру, Эсфирь Шуб посредством монтажа создала на ее основе документальные фильмы, идеологическая направленность которых, конечно, полностью противоречила изначальным смысловым установкам самой хроники. Это следует уже хотя бы из одного названия картины 1928 года — «Падение династии Романовых», — которая развенчивала российскую монархию как таковую.

Благодаря высокому режиссерскому профессионализму материал оказался совершенно беззащитными перед монтажом. Из этого факта вытекает давно известный, хотя и кажущийся порой неожиданным, вывод, что в документальном кино, как нигде, поле деятельности режиссера простирается в основном в пространстве интерпретации материала, которая выражается в авторской позиции, отборе, переходах, контрастах, сопоставлениях, противопоставлениях. Вполне естественно возникает вопрос: в чем же мера правдивости, объективности, «очевидности» кинохроники как жанра, если она так легко поддается манипуляциям и может в итоге выразить как одну идею, так и прямо противоположную. В этом свойстве хроникальной документалистики есть своего рода загадка, ведь хроника — как жизнь: вопросов в ней намного больше, чем ответов, и в калейдоскопе сюжетов каждый видит свою неповторимую историю, свою правду.

СЕМЕН ШКОЛЬНИКОВ

Там, где жил Хемингуэй

ВОСПОМИНАНИЯ ДОКУМЕНТАЛИСТА

Эрнест Хемингуэй, Фидель Кастро

Моей заветной мечтой был документальный фильм об одном из лучших писателей XX века Эрнесте Хемингуэе. Это желание укрепил и оживил случай, о котором мне рассказали коллеги на Центральной студии документальных фильмов (ЦСДФ).

В свое время средства массовой информации широко и подробно сообщали о поездке на Кубу Анастаса Ивановича Микояна. Среди сопровождавших его было и два кинохроникера с ЦСДФ. На Кубе Микоян встретился и с Хемингуэем. Писатель встретил гостя на террасе своего дома. Их обступили журналисты — и снимавшие кино, и фоторепортеры. Хемингуэй извинился перед ними, сказав, что он хочет беседовать с господином Микояном с глазу на глаз. А нашим операторам сказал, что если они пожелают, то завтра с утра могут пойти с ним в море на рыбалку. Однако они до сих пор по непонятным для меня причинам пренебрегли таким щедрым приглашением. Сослались на то, что им завтра нужно снимать Гавану. Когда мне об этом рассказали, я был буквально потрясен недомыслием моих коллег. Ведь, на худой конец, они могли бы разделиться: один бы снимал столицу, другой — Хемингуэя. Только Генрих Боровик воспользовался приглашением писателя. И, кажется, он был последним, кто его вообще снимал. Мне бы оказаться тогда на месте этих пассивных ребят, я бы уж поснимал, не пожалел бы пленки — так нескромно думал я про себя. Попасть бы только на Кубу.

И тут мне неожиданно подфартило.

Директор киностудии «Таллинфильм», милейший и добрейший Николай Александрович Данилович, предложил мне отправиться на Кубу и снять фильм о наших рыбаках, ведущих лов в тамошних водах и обучающих кубинцев современным методам лова.

Но кроме этих обязательных съемок — цели нашего путешествия — у меня созрела мысль снять фильм об одном из моих любимых писателей, об Эр-

несте Хемингуэе. Однако помалкивал — не хотелось выдавать аванс, не зная, получится ли...

Единственным человеком, с которым я поделился своими планами, был директор нашей студии. Сказать по чести, рассказал я ему об этом только потому, что пришлось просить сверхлимитную пленку. К моей идее Николай Александрович отнесся сочувственно, но был откровенен: «Особенно уж помочь не могу, но берите пленку, оставшуюся от художественного фильма. Правда, она несколько устарела. Но рискните. Тысячи две метров там наберется. А сверх лимита свежую пленку на съемку внеплановой картины дать не имею права. Уж не взыщите. И учтите, план производства фильма о рыбаках (он потом вышел на экраны под названием «Под созвездием дружбы») остается неизменным!» Я поблагодарил его за пленку и пообещал не подвести с планом.

Я уже много знал о Хемингуэе к этому времени. В папке у меня были собраны статьи, очерки, воспоминания о его жизни. Папка была довольно пухлой и все время пополнялась новыми материалами. Но удастся ли снять что-либо о нем? Прошло уже более двух лет с тех пор, как Хемингуэй ушел из жизни. Наберу ли я достаточно интересных эпизодов, чтобы сделать фильм?

Константин Симонов, побывавший на Кубе, рассказывал мне, как ему хотелось посетить дом, где Хемингуэй прожил последние двадцать лет жизни. Симонову удалось это с большим трудом. А уж если ему нелегко было попасть в дом писателя, так что же говорить обо мне! К тому же мне нужно не просто попасть и смотреть, а снимать. Это была задача со многими неизвестными. Но от этого она становилась только более притягательной! И тут я выбрал оптимальное, как мне всегда казалось, решение — стал надеяться на лучшее.

Время покажет! Да и до Кубы еще нужно дойти!

Приключения, с какими мы с моим ассистентом Мати Каськом добирались до Кубы, — это сюжет для другого занимательного рассказа. Добрались на теплоходе «Мичуринск» из Ленинграда. Когда выходили из порта, а это был самый конец февраля, температура на рассвете была минус тридцать градусов, пришли через двадцать один день на Кубу, в порт Матанзас, было плюс тридцать и, удивительное дело, температура воды в море тоже плюс тридцать.

А ведь еще в декабре 1959 года я был по соседству с Кубой — в Мексике — в составе группы кинематографистов и писателей, прибывших на кинофестиваль в Акапулько. В этой же группе был и Константин Симонов. Я снимал кинорепортаж.

Когда закончился кинофестиваль, мы вернулись в Мехико, чтобы отсюда лететь на родину. В этот же день Симонова и меня вызвал наш посол. Он спросил меня:

— У вас еще осталась пленка?

— Да! — ответил я.

— На Кубе сейчас происходят чрезвычайно интересные события, — сказал посол. — Возможно, вам двоим придется выехать туда снимать и писать. Вы согласны?

— Согласны! — сказал Симонов за себя и меня.

Я-то не знал абсолютно ничего о том, что там происходит.

— Сегодня я свяжусь с нашим МИДом. Ответ я сообщу вам скоро. Будьте готовы.

Не знаю, что ответил МИД, но на Кубу мы не попали. А жаль. Мы оказались бы там первыми из репортеров и сняли бы вход Фиделя в Гавану.

На Кубе мы все же побывали, но позже. Константин Симонов в 1961-м, а я через два года, в 1963-м.

Мы с Мати Каськом начали активно снимать наш плановый фильм о рыбаках. Но речь сейчас пойдет не об этой ленте. Скажу только, что мы уло-

жились в срок, а «Под созвездием дружбы» получил приз на кинофестивале Прибалтики и Белоруссии.

Выход в море был назначен на раннее утро 12 мая. Это было воскресенье. А в субботу я случайно увидел в газете «Революсьон» прекрасный портрет Хемингуэя и объявление, в котором говорилось, что завтра начинаются соревнования рыбаков-любителей на приз имени Хемингуэя. Для нас это было полной неожиданностью. Но разве мог я пропустить такое событие?! Мне было совершенно ясно, что это не только интересно — материал мог стать одним из главных эпизодов в будущем фильме о Хемингуэе. Необходимо было хоть на сутки отсрочить выход в море. Я бросился к капитану траулера Виктору Червякову и стал его уговаривать — ну пусть не на сутки, ну хотя бы до ночи...

— Нам очень, очень нужно снять это!

Виктор колебался.

— Понимаете, — говорил он, — Джапаридзе приказал выйти на рассвете. Ведь скандал будет, если он увидит судно у стенки...

И тут я придумал.

— Слушай, на рассвете ты отойдешь от пирса. Но выйдешь не в море, а станешь на рейде акватории порта среди других кораблей и там нас и дождешься. Только не забудь прислать шлюпку к 21 часу. Пусть ждет нас здесь.

И я указал место, где должна будет забрать нас шлюпка.

Виктор сдался и даже, кажется, обрадовался.

— Ну, Семен Семеныч! А я-то ломал голову, все думал, как бы задержаться до вечера. Понимаете, в воскресенье где-то после обеда из Таллина приходит судно «Альбатрос» — там капитаном мой товарищ, вместе мореходку кончали. Должен привезти письма и посылку от жены. Ну, молодец, здорово придумал. Даст бог, обойдется. А то ведь нрав у Джапаридзе крутой...

Я подумал, что капитаны рыболовных траулеров знали, очевидно, представителя Министерства рыбной промышленности с несколько другой стороны, чем я. Говорили, что Валерий Александрович был с капитанами «по-отечески крут»...

Итак, соревнования на приз Хемингуэя.

Куба чтит память выдающегося американского писателя. Все, что связано с его пребыванием в этой стране, с его именем, бережно сохраняется. Усадьба «Ла-Вихия», где Хемингуэй прожил двадцать лет (тридцать минут езды автомобилем от центра Гаваны), превращена в дом-музей. В памяти кубинцев еще жив сам «папа» Хемингуэй, его плавания в водах Мексиканского залива, а главное — сердца их полны любви. И вот в память о нем ежегодно проводится турнир по ловле рыбы, победитель которого получает приз Хемингуэя — четыре позолоченные вертикальные колонки, увенчанные скульптурой агухи (меч-рыба) — героини состязаний...

На рассвете я и Мати Каськ уже во всеоружии были в гаванском клубе рыбаков. На борту катеров, куда нас определил представитель судейской коллегии, мы оказались лишними, но благодаря киноаппарату стали желанными гостями.

Катер двигался вдоль Малекона. А спортсмены, оказавшиеся людьми на редкость словоохотливыми, забросили свои спиннинги, уселись поудобнее и пустились в воспоминания. И тут мы узнали, что в 1960 году в соревнованиях участвовал Фидель Кастро. Тогда его команда вышла победительницей, и сам «рыбак рыбаков» Хемингуэй вручил Фиделю главный приз.

Я сразу взял себе это на заметку. Позже эти кадры достал у кубинских кинохроникеров и включил в свой фильм.

Тут беседа неожиданно прервалась: один из спиннингов резко рвануло, и началось... Пожилой усатый кубинец, ухватившись двумя руками за спиннинг, отчаянно боролся с полутораметровой — так мне показалось — рыбиной.

Остальные члены команды, кто как мог, бросились помогать счастливцу. Они отирали пот с его смуглого лица, вливали в рот освежающий напиток, по-

том вложили ему в зубы прикуренную сигарету. А усатый сидел с выпученными глазами, вцепившись в спиннинг, весь — напряженное внимание и спортивный азарт. Он призвал на помощь всю свою силу, ловкость, умение, чтобы вырвать победу в единоборстве с огромной агухой, которая отчаянно билась рядом с ним в воде. Как бешеная, она то выпрыгивала на добрый метр из воды, то вновь уходила на глубину, а катер задним ходом шел за ней, и, как только леса ослабевала, ее осторожно сматывали.

Азарт рыбаков передался и мне. Я только успевал снимать, не жалея пленку. Я был уверен, что этот эпизод украсит мой фильм.

Рыбина все приближалась, и двое рыбаков поджидали ее, стоя на корме с остро отточенными баграми.

Невольно вспомнилась повесть «Старик и море». Здесь трое, на катере близ Гаваны, боролись с одной рыбой, да и то в предельном напряжении. А там... Один среди моря, под обжигающими лучами тропического солнца или наедине с холодными мерцающими звездами... Поединок длился около часа. И человек победил. Огромная рыбина — на борту. Катер развернулся и лег на обратный курс.

Так ежегодно Куба воздает память человеку, для которого она стала второй родиной и который стал ее национальным писателем. Во всех библиотеках острова можно встретить книги Хемингуэя на испанском языке.

В тот же вечер я написал письмо Константину Симонову о том, что начал снимать фильм о Хемингуэе, и просил, чтобы он принял в нем участие. Написать-то написал, но подумал: «А что, если больше ничего не удастся снять?» Нет, быть такого не может. Ладно, пока нужно выходить в море и снимать фильм о рыбаках.

...Шел уже третий месяц нашего пребывания на Кубе. Я чувствовал, что время начинает поджимать нас. Нужно было спешить. Фильм «Под созвездием дружбы» должен быть сделан в срок. Я дал слово директору студии и должен сдержать его.

Но с чего же начинать? Вернее, каким эпизодом продолжить съемки? Пока у меня в активе был только один сюжет — соревнования рыболовов-любителей на приз имени Хемингуэя.

Я вспомнил рассказ Константина Симонова о том, с каким трудом удалось ему попасть в дом писателя. А что, если постучать в дверь этого дома?.. Я рискнул. И что же? Судьба опять протянула мне руку. Нет, не зря говорят мои друзья, что я родился в рубашке!

Валерий Александрович Джапаридзе иногда «одалживал» нам своего переводчика. Вот с ним-то я и поделился своими мыслями о том, как здорово было бы снять дом Хемингуэя. А уже на следующий день Виктор сказал мне, что в их гостинице живет некто Роберто Герреро, в течение двадцати лет работавший секретарем Хемингуэя. Виктор рассказал ему, что приехавший киножурналист задумал снять фильм о великом американце и очень хотел бы побывать в его доме. Герреро назначил нам свидание в гостинице...

А уже на следующий день мы отправились в пригород Гаваны, в Сан-Франциско-де-Паула, где находится дом писателя.

Здесь Герреро познакомил нас со смотрителем дома-музея мулатом Рене Вильяреалем. Рене попал к Хемингуэю мальчиком и двадцать лет прожил здесь почти на правах сына. Как и многие кубинцы, он называл Хемингуэя «папа».

— Это советские кинематографисты, — сказал Роберто Рене. — Они снимают фильм о «папа». Дом будет в их распоряжении столько, сколько им потребуется...

И действительно, за все три дня съемок ни один посторонний человек не появился в доме. Все было сделано, чтобы мы могли снять как можно больше и лучше.

Главным нашим провожатым был Роберто. Он испанец, худощав, среднего роста. До гражданской войны учился в Мадриде на медицинском факультете. Война помешала ему закончить образование. После поражения респуб-

ликанской Испании он эмигрировал сюда, на Кубу, однако и здесь на учение не хватало денег. Теперь он заведует большим книжным магазином, и только сейчас, когда ему уже за пятьдесят, заканчивает медицинский факультет Гаванского университета.

Усадьба «Ла-Вихия», где расположен дом, принадлежала когда-то семье Д'Орн, и Хемингуэй сначала только арендовал ее. Вначале место ему не нравилось — казалось слишком удаленным; он предпочитал проводить время в Гаване или в море, на борту своей яхты «Пилар». Но когда дом перестроили и обставили новой мебелью, Хемингуэй изменил свое мнение и поселился здесь. В декабре 1940 года он купил усадьбу.

Одноэтажный, но просторный дом стоит на холме. С террасы вдали за холмами видна Гавана. Перед домом высятся белоствольные королевские пальмы, сосны, лавр, огромная африканская сэйба, уходящая корнями глубоко в землю. Существует поверье, рассказал нам Роберто, что кто срубит сэйву — умрет.

Сад поражает разнообразием растений и деревьев; алыми, белыми, розовыми цветами на неведомых кустах. Все очень ухожено и красиво. В глубине парка — бассейн. У входной двери — большой медный корабельный колокол. Почти по всему фасаду тянется терраса.

В доме шесть уютных просторных комнат, где много света, удобно расставлена мебель... Мы обходим их одну за другой. На стенах — афиши, извещающие о бое быков, звериные шкуры, охотничьи трофеи. Здесь головы львов и леопардов, тигров, буйволов и длинношеих косуль. Наверное, тех, за которыми Хемингуэй так страстно охотился среди «зеленых холмов Африки»...

Мы ходим по дому, охваченные чувством, что хозяин лишь ненадолго уехал в свое очередное путешествие. И самое живое ощущение присутствия писателя создают книги. Они всюду — на огромных книжных полках и в стенных шкафах, в кабинете, спальне, даже в ванной комнате. Книги по всем вопросам, из всех стран мира.

Я вспоминаю, что Мати Каськ захватил с собой из Таллина маленькую, красиво изданную на эстонском языке книгу «Старик и море». Передаем ее Геррере. Он внимательно, как букинист, осматривает эстонское издание «Старика» и уходит. Через несколько минут возвращается с двумя точно такими же книгами, аккуратно завернутыми в целлофан...

— А вот, — показывает Роберто, — уникальное издание «Старика». Огромная, но удивительно легкая книга; она издана для слепых. — Анастас Иванович Микоян подарил ее, когда был здесь, в гостях у Хемингуэя. А вот и другой его подарок: маленькая модель спутника.

Рабочая комната писателя проста, но и здесь шкуры и чучела. Слева у самой двери приделанный к стене пюпитр, а на нем старая пишущая машинка. На ней он выстукивал свою ежедневную порцию. На полу — кусок вытертой шкуры какого-то зверя. Хемингуэй, как всегда, в семь утра становился к машинке и начинал работать босиком на протертом куске шкуры. Он говорил, что так ему «лучше думается».

Возле кровати на маленьком столике лежат нераспечатанные, очевидно пришедшие уже после смерти писателя, газеты, письма, журналы. Сверху лежит журнал «Москва» с его повестью «За рекой в тени деревьев»...

В ванной комнате — весы. Стена около них вся исписана цифрами, несколько сотен цифр и дат, нанесенных карандашом. Последняя — июль 1960 года. Хемингуэй систематически взвешивался — не нагнать бы лишний вес...

Мы выходим на террасу. За углом рядом белая четырехугольная башня. Узкая крутая лестница, ведущая на башню. Наверху, на уровне раскидистых крон королевских пальм, просторная комната с окнами на все четыре стороны света. В ней письменный стол и снова книги, книги... У одного из окон маленький телескоп на треноге — прихоть хозяйки, которая немножко занималась астрономией. Жена писателя Мэри построила эту башню с рабочим ка-

бинетом в подарок Хемингуэю, но, видимо, комната не пришлась по вкусу писателю: работал он здесь лишь один раз — в день, когда получил этот подарок. Потом Хемингуэй вернулся в свою рабочую комнату, а башню отдал в полное распоряжение кошек — их у него было около тридцати, и Хемингуэй посвящал им немало времени.

...Взволнованные всем увиденным, мы почти не снимаем в этот день — только смотрим и слушаем. Потом готовим съемочную и осветительную аппаратуру. Снимать начнем с раннего утра следующего дня.

Снимаем дом, парк, комнаты, башню...

Потом мы долго ползали с Мати по полу кабинета, раскладывая фотографии для съемки. Здесь в ящиках их тысячи. Глаза разбегались, так хотелось снять как можно больше. И еще одно чувство владело мною в тот день — гордость от того, что нам, как лучшим друзьям, полностью доверены эти бесценные документы прошедшей жизни писателя.

Фидель Кастро хотел купить дом Хемингуэя, чтобы превратить его в музей, но Мэри Хемингуэй сказала, что все это — вилла, сад, библиотека, катер — она дарит народу Кубы в соответствии с желанием самого Хемингуэя.

После смерти Хемингуэя на Западе было много толков о том, почему писатель поселился на Кубе. Говорили, что он это сделал, чтобы избежать уплаты налогов в США или чтобы заниматься рыболовством.

— Конечно, все это не так, — говорит Геррера. — Он был достаточно богат и любил свою родину. Что касается рыбы, то ее он мог ловить в любой стране Европы или Латинской Америки. Но Хемингуэй сказал, что любит Кубу и чувствует себя здесь как дома. И за долгие годы жизни на Кубе он так к ней привык, так полюбил, что в конце концов почувствовал себя кубинцем. Ему доставляло удовольствие общение с крестьянами и рыбаками. Эрнест сумел глубоко узнать и понять этих людей. Он всегда был против социальной несправедливости. Роман «По ком звонит колокол» Хемингуэй написал в этом доме, в Сан-Франциско-де-Паула, и это произведение стало первым звеном, связавшим его с кубинской революцией.

Когда после победы революции писатель приехал на Кубу, в аэропорту его встречали друзья. Они пришли с приветственными лозунгами и кубинским знаменем. Это так взволновало Хемингуэя, что он подошел к знамени, взял его в руки и поцеловал. Произошло это так быстро, что фотокорреспонденты не успели снять этот момент. На просьбу повторить этот жест признательности, чтобы они смогли сфотографировать его, Хемингуэй сердито ответил, что он не киноартист и что знамя целуют один раз и по-настоящему.

...В этот день мы закончили съемки поздно. Наши радушные хозяева Роберто Геррера и Рене Вильяреаль сидели на ступеньках лестницы и тихо беседовали о чем-то с переводчицей и шофером.

После душного жаркого дня наступил тихий вечер, несущий приятную прохладу. Усталые, но довольные тем, что так много удалось увидеть и снять, мы присели рядом с ними. И тут я вспомнил. Вчера было 2 июля. Ровно два года с того дня, как не стало Хемингуэя. И этот день совпал с началом наших съемок. Символично.

И еще я подумал, что фильм получится.

Впервые Хемингуэй ступил на землю Кубы в апреле 1928 года. Он приплыл тогда из Франции и пробыл здесь всего несколько часов в ожидании пересадки на другое судно.

Спустя четыре года он приехал снова (на этот раз на яхте своего друга), чтобы половить марлинов в кубинских водах.

С этого второго приезда Хемингуэй всегда останавливался в одном и том же отеле «Амбос мундос».

Рассказал мне об этом Роберто Геррера, и, конечно же, я был очень рад — появился еще один объект для съемки, и очень интересный.

Отель, расположенный в старой части Гаваны на улице Обиско, я нашел без труда. Управляющий встретил меня чрезвычайно любезно, а я подробно рассказал ему о цели своего визита. Да, подтвердил управляющий, Хемингуэй останавливался только в этом отеле и жил всегда в одном и том же номере — 511, на пятом этаже.

— Номер сейчас свободен, — говорит он и своим ключом открывает дверь.

Мы входим, и я вижу две пары деревянных, грубо сколоченных двухъярусных нар. Останавливаюсь в недоумении. Хемингуэй приезжал сюда со своими друзьями-рыбаками и размещал их у себя? Но как же он мог писать здесь? Ведь даже столик в этой тесноте негде поставить...

Моя растерянность, конечно, не остается незамеченной. Управляющий улыбается.

— Нет, это не та обстановка. В этом номере в последнее время жила группа студентов. Чтобы разместить их, нам и пришлось соорудить эти «кровати»...

Я спросил:

— А куда же девалось то, что было в этой комнате? Мебель и все остальное?

— Все до последней безделушки, — ответил управляющий, — хранится в подвальном складе нашего отеля.

Пришлось поверить. Однако когда на прощание мне было обещано, что к завтрашнему дню комната будет восстановлена в прежнем виде и станет точно такой, какой была, когда здесь жил Хемингуэй, сомнения вновь охватили меня...

Назавтра в 10 утра мы уже поднимались наверх. Номер 511 был неузнаваем. Скромно обставленная, однако имеющая свой характер комната ничем не напоминала вчерашнее «общежитие». Но сомнения не покинули меня окончательно. Откуда им было знать, думал я, какая мебель и вещи из той складской кучи именно из этого 511 номера?

Почувствовав мое недоверие, управляющий решил представить доказательства: подойдя к стене, он снял висящую на ней картину: на обоях светлел невыцветший прямоугольник точно того же размера. То же самое он проделал с оленьими рогами, украшавшими комнату. Потом отодвинул кровать: паркет под ней был светлый и невытертый.

Я сдался. Да, сомнений быть не могло: все предметы, действительно, были «те самые».

Отсняв комнату, я вышел на балкон. И в эту минуту понял, почему Хемингуэй выбрал именно этот отель и этот номер. С высоты пятого этажа я увидел широкую панораму старого города, море и порт вдали, а внизу под ними сплетение узеньких улочек, россыпь крыш, веревки, на которых полоскалось развешанное белье. Все это было необыкновенно романтично и вместе с тем веяло реальной, непридуманной жизнью.

Я снова включил камеру. Старая Гавана. Узкая улочка Обиско отсюда сверху похожа на каньон. Дома тесно прижались один к другому, словно ряд ровных зубов. Недалеко находится «Флоридита» — бар, в котором любил бывать Хемингуэй и где, по словам кубинцев, подают лучший в мире коктейль «дайкири». А поодаль город сливается с портом. Быть может, отель «Амбос мундос» был единственным во всей Гаване, где Хемингуэю удавалось совместить две столь любимые им вещи: море, плещущееся почти под боком, и человек в самом центре города. «Папа» любил жить там, откуда хорошо видно, и трудно было представить более удачное место для широкого обзора, чем это угловое окно скромного гостиничного номера.

Перед уходом я зашел к управляющему поблагодарить его за помощь. И на прощание как можно деликатнее (ведь все же для них я был иностранцем) я сказал, что было бы прекрасно сохранить этот номер в таком виде, как мы его оставили. И, конечно, добавил я, если бы не заселять его... Быть может, когда-нибудь он станет мемориальным?

Почти через двадцать лет, после того как я снимал в номере, где жил когда-то Хемингуэй, я прочитал в журнале «Куба», что завершилась реставрация отеля «Амбос мундос» и номер 511 восстановлен точно в таком же виде, каким он был в те уже далекие времена. И что на здании отеля установлена мемориальная доска с надписью о том, что здесь в течение многих лет останавливался писатель Эрнест Хемингуэй. И я почувствовал острую мгновенную радость при мысли о том, что, может быть, в свершившемся была и маленькая крупица моих усилий...

— Вам нужно побывать в Кохимаре, — сказал Роберто Геррера, — там живет много друзей «папа»... Нет, не буду рассказывать. Поезжайте — все увидите своими глазами...

Излишне говорить, что после такого вступления Кохимар стал нашей ближайшей целью.

Мы провели там пять дней — пять дней, насыщенных интересными встречами, разговорами, съемками; пять дней, так много давших мне — и оператору, и просто человеку...

Кохимар — маленькое живописное местечко, расположенное в двадцати — двадцати пяти километрах от Гаваны, где издавна живут рыбаки. Маленькая подковообразная бухта служит хорошей стоянкой для ста двадцати пяти рыболовецких баркасов, принадлежащих сейчас кооперативу. Если входить в бухту с моря, то справа скалистый невысокий берег с прилепившимися к нему домиками напоминаст прибрежные итальянские селения. Здесь расположен небольшой ресторанчик «Терраса», куда приезжает множество туристов, чтобы полакомиться рыбными блюдами. Тут же находится так называемый Клуб львов, когда-то давно основанный врачами — любителями рыбной ловли. По стенам развешаны старые, порыжевшие от времени фотографии, на которых запечатлены члены клуба, гордо стоящие рядом со своей добычей — рыбой-агухой; висят старинные рулевые колеса, фонари, искусно сделанные модели кораблей и лодок; рыбы, рыбы всех пород... На самом видном месте — большой потрет Хемингуэя.

Первым, кто встретил нас в Кохимаре, был сам Хемингуэй. Его бронзовый бюст стоит на маленькой площади напротив старинной испанской крепости. Он улыбается в бронзовую бороду, чуть подсвеченную отвесными лучами солнца. Глаза его устремлены вдаль: на крепость, гавань, море...

Полуденная жара загнала горожан по домам, в это время дня рыбаки отдыхают после ночного лова. На одной из ступенек, ведущих к бюсту писателя, сидел пожилой человек с привычной сигарой во рту. Широкополая соломенная шляпа затеняла его смуглое лицо от солнца. Я снял его и памятник.

Мы попытались заговорить с ним. На наши вопросы он отвечал неохотно, вяло. Мало ли бездельников приезжает в Кохимар? Но, узнав, откуда мы и что мы снимаем фильм, посвященный Хемингуэю, наш собеседник стал более словоохотливым.

— Когда я возвращаюсь с моря, я всегда прихожу сюда выкурить сигару-другую... — сказал он. — Сижу и словно беседую с ним. Часто задаю себе вопрос: зачем он ушел из жизни? Но ответа никогда не получу. Впрочем, теперь это уже не имеет значения...

— А вы сами знали его?

— Его у нас в Кохимаре знали все. А я — Грегорио Фуэнте. Я почти тридцать лет водил шхуну Эрнесто, был на ней капитаном.

— Вы ловили рыбу вместе с Хемингуэем?

— И не только рыбу... Тут во время войны рыбаки встречали в нашем океане подводную лодку. Кажется, об этом и в газете писали. Считалось, что у немцев где-то здесь оборудованы секретные базы. Ну, в 42-м мы с Эрнесто и ходили... Далеко в открытое море, надолго. И тогда он не очень-то интересовался рыбой. Он выслеживал другую рыбу, уж я-то видел!..

Грегорио умолк, словно вспоминая. Кохимар будто вымер. Только далекий гул прибоя нарушал тишину.

— Любил он ловить рыбу. И умел. Знал повадки разной рыбы, оттого и вылавливал много.

— И крупная попадалась?

— И крупная... Такое было дело: однажды на Кубу к Эрнесто приехал из Голливуда режиссер да еще с артистом Спенсером Трейси — слыхали, наверное, знаменитость! Сказали, что собираются снимать фильм «Старик и море», сценарий, мол, уже готов. Ну, Эрнесто спорить не стал, сценарии по его книгам всегда писали другие. Только один раз, говорят, он сам и сценарий напи-

Ансельмо Эрнандес

сал, и даже текст сам читал — был такой фильм «Испанская земля», о гражданской войне в Испании... Так вот, Эрнесто и говорит: «Хорошо, пускай старика играет Трейси. А где вы достанете огромную рыбу?» «О, это пустяки, — сказал режиссер, — сделаем макет рыбы, и он прекрасно сыграет». Но тут Хемингуэй не согласился. «Нет, — говорит, — играть должна настоящая, живая рыба». «Но где же мы поймаем такую огромную рыбу, как у вас написано? — спросил режиссер. — Не знаю, бывают ли даже такие?..» А Хемингуэй сказал, что бывают. «Я сам, — говорит, — поймаю ее для вас». — Мы захватили с собой кинооператора и отправились к берегам Южной Америки. Почти две недели провели в море и вернулись с огромной агухой — так у нас называется эта порода. Ну и долго же она не сдавалась! Эрнесто выбирал лесу, но агуха то уходила в глубину, то выпрыгивала из воды. А кинооператор снимал. Снял и то, как нашу агуху, уже пришвартованную к борту, терзали акулы. Они рвали куски мяса, а он их снимал. Он много для этого фильма снимал у нас в Кохимаре. И рыбаков здешних снимал — расспросите, они помнят. Кстати, этот оператор чуть не погиб: забрался он со своим аппаратом вон на тот маячок, видите, посреди залива? Хотел снять лодки и Кохимар, все вместе. Да сорвался оттуда. Сломал руку и ногу... Еле привели в чувство. Отчаянный был человек, хотя и не молодой... — Грегорио Фуэнтэ поднялся. Посмотрел еще раз на маячок, потом на памятник Хемингуэю и кивнул головой. — Приходите вечером к кооперативу, там много рыбаков бывает. Помнят старика, расскажут о нем...

Может, мы пришли слишком рано, но около правления кооператива было малолюдно. Администратора — так на Кубе именуется председатель — не оказалось и в доме: сам в прошлом рыбак, он и сейчас нередко ходит в море — тянет оно к себе мужественных людей... В одной из комнат правления мы увидели на стене надпись: «Библиотека Хемингуэя». Здесь большая полка,

а на ней книги — дар писателя рыбакам. Осторожно поглаживая грубой рукой корешок одной из книг, молодой кубинец сказал нам:

— Я помню его... удивительный был рыбак. Встретились мы как-то в море, а он стоит за рулем, смеется и разговаривает с морем, как с человеком. Он знал его. Чтобы написать «Старик и море», нужно было хорошо знать и море, и стариков. Эрнесто знал наше море. И старика описал тоже здешнего, из Кохимара — Ансельмо Эрнандеса.

— А где же теперь Ансельмо?

— Да здесь в Кохимаре. Полчаса назад я видел его на пирсе. Если захотите с ним поговорить и снять, подарите ему сигару.

Здесь же рядом в рыбацкой забегаловке я купил две сигары, и мы спустились к пирсу. На гладкой воде, словно отдыхая, застыли белоснежные рыбачьи баркасы. Неподалеку отдыхали и рыбаки. На пирсе сидел старик в соломенной шляпе. Солнечные блики, отражаясь от воды, играли на его морщинистом безбородом лице.

— Как дела? — поздоровавшись, осторожно спросил наш переводчик.

— Плохо, — сказал старик, — Сколько себя помню — всегда в море. А теперь сижу на мели. Администратор не пускает. Стар, говорит. А вы только попробуйте! — засучив холщовую штанину, он ударил кулаком по упругой ноге. — Этот мальчишка-администратор думает, не справлюсь. А я всю жизнь был один на один с морем.

Я подарил старику сигары. Он принял их как должное. Я спросил его:

— Интересно, а старик, о котором писал Хемингуэй, тоже больше не выходит в море? Он здесь?

— Да, здесь!

— Рыбачит еще? Или...

— Я же вам сказал, — сердито перебил старик, — что администратор кооператива не пускает меня в море! Меня, Ансельмо Эрнандеса! Вот похлопочите-ка за меня. Теперь, когда кооператив, когда все сообща.

Ансельмо восемьдесят семь лет. Он теперь занимается починкой сетей, и эта работа все же как-никак, а пахнет морем. Нет, «Старик и море» он не читал — неграмотен был. Сейчас немного подучился, но все же целую книгу не одолеть. Да и зачем? Друзья читали, говорят — в книге все правильно. Всю жизнь бился за миску бобов. Нередко возвращался с моря, не заработав ни единого сентаво. Наживались перекупщики. В общем, не дай бог. И вспоминать не хочется...

Все это я снимаю с упоением. Жду вечера, чтобы снять выход рыбаков в море на очередной лов рыбы.

То и дело слышалось приветственное «салют!». Постепенно вокруг нас собралось немало рыбаков. О Хемингуэе они говорили тепло, но скупо.

«Чего же особенного? Жил рыбак среди рыбаков». Не слова говорят об их истинных чувствах, а поступки. Оказывается, бюст писателя рыбаки заказали на свои не такие уж бешеные деньги. Они ревниво наблюдали за работой художника. А когда гипсовый бюст простоял около года, решили: гипс — материал недолговечный, нужно отлить скульптуру в бронзе. Но где достать металл? Начались поиски. Собирали дверные ручки, колпачки от масленок и старые подсвечники. Потом один старый рыбак вспомнил, что много лет назад здесь, у пирса, чей-то катер потерял бронзовый винт. Рыбаки принялись нырять. Ныряли, пока не нашли. Пригласили того же скульптора, и вскоре гипсового Хемингуэя сменил бронзовый.

Пососав свою сигару, старый Ансельмо говорит:

— Пускай стоит, смотрит на море. Хороший был человек. Мы с ним душевно беседовали. Все понимал. И море любил. Но еще больше людей.

Подошел администратор кооператива, приветливый Марио Вальдес Гонсалес. Знакомимся. Вальдес обменивается несколькими, видимо, уже привычными репликами с Ансельмо: о море, о старости, о том, справился ли бы старик с морем. И сразу администратор включается в общий разговор о Хемингуэе.

— Он любил наш Кохимар, поэтому и поселился неподалеку отсюда. Почти тридцать лет стояла его лодка среди наших, с нами он уходил в море, с нами и возвращался. Любил бродить в своей всегда расстегнутой куртке по нашим улицам, по парку Хосе Марти. Он мало говорил, но любил слушать. Мы называли его «старик». Он любил Кубу. Наверное, здесь ему легче дышалось...

18 июля. День прощания с Кубой. Мы отправляемся домой. Почти четыре месяца, как мы не были дома. А впереди еще две недели пути...

С нетерпеливым волнением ожидал я, когда в Таллин из ленфильмовской лаборатории вернется отснятая на Кубе пленка. Шутка ли сказать, сколько выпало на ее долю: от тридцатиградусного мороза по дороге ночью в ленинградский порт до тридцати-сорокаградусной жары на Кубе. А для пленки, особенно цветной, такой перепад температур очень нежелателен. Известно немало случаев, когда разлагалась эмульсия и изображение гибло. А царапины на пленке или нечеткое изображение? Или неточная экспозиция, а может, в механизме киноаппарата появился дефект и оператор на слух не уловил его... Как сказал мне однажды мой друг оператор, в работе нас подстерегает тридцать три вида брака.

Так что волнения мои имели под собой основания.

Наконец-то Лембит Вананески, директор фильма, привозит из Ленинграда весь материал, и — о, радость! — все оказалось в полном порядке, пленка не подвела, и вместе с опытным монтажером Верой Парвель можно сесть за монтажный стол и с головой погрузиться в работу...

В Москве картина «Под созвездием дружбы» была очень хорошо принята в Главке и рекомендована к выпуску на союзный экран. Конечно, я был очень рад этому: ведь фильм этот — как бы мой отчет о поездке на Кубу, ведь именно ради него я туда и ехал. Теперь я мог позволить себе целиком отдаться осуществлению своей давнишней мечты — фильму о Хемингуэе.

Вечером того же дня, когда Главк принял «Под созвездием дружбы», я сидел в уютном доме моего друга, сценариста Эзры Марьямова, где мы отмечали приятное событие. То ли радостное возбуждение сыграло роль, то ли несколько рюмок вина, то ли еще какие-то причины, но только поздно вечером я почувствовал непреодолимое желание немедленно, сию же минуту, позвонить Константину Михайловичу Симонову, чтобы узнать, получил ли он мое письмо с Кубы, и сказать, что весь отснятый о Хемингуэе материал со мной.

По-моему, был уже двенадцатый час ночи, когда я набрал номер телефона. Как ни странно, Константин Михайлович не удивился моему позднему звонку, по-моему, даже обрадовался и говорил со мною так, словно вопрос о нашем сотрудничестве давным-давно решен.

— Где будем смотреть материал? — спросил он.

Вопрос застал меня врасплох. Действительно, где?.. Залы киностудий, как всегда, заняты, расписаны не то что по часам, по минутам. Я не знал, что ответить. Тогда Симонов предложил:

— Вот что. Давай завтра в двенадцать встретимся в Доме писателей. Там и посмотрим.

Назавтра ровно в двенадцать мы сидели вдвоем в пустом, прохладном зале Союза писателей. Пока киномеханик заряжал пленку в проекционный аппарат, я рассказывал Симонову о том, что мне удалось увидеть и снять. И видел, что ему уже интересно.

Свет погас, и вспыхнул экран. Константин Михайлович смотрел материал очень внимательно, подробно расспрашивая о каждом эпизоде. А когда увидел дом Хемингуэя и его интерьер, то начал и сам комментировать знакомые ему кадры. Как я уже упоминал, он ведь был в этом доме.

— Думаю, что фильм должен называться «Там, где жил Хемингуэй», — сказал Симонов, — а писать сценарий начнем в ближайшее время.

Название, предложенное Константином Михайловичем, мне сначала не понравилось. Казалось, что звучит оно слишком прямолинейно. И только потом, когда мы сели за стол и начали писать, я понял, что название это мой соавтор предложил совсем не случайно. Его точность и кажущаяся простота отражали точность и простоту текста. Впрочем, с текстом нас ждало еще немало переживаний, и об этом я расскажу отдельно. А пока мы ненадолго расстались. Я занялся подбором дополнительного материала: поисками фонограмм, фотографий, эпизодов из фильмотеки. Мы договорились основательно приняться за сценарий в январе.

Отпуск, чего греха таить, был долгожданным. Хотелось выкинуть все из головы и отдаться блаженному безделью: гулять, спать вволю, читать хорошие книги, просто общаться с интересными людьми. Но как бы не так! Хотя я имел полную возможность вести именно такую блаженно-бездумную жизнь, мысль о хемингуэевском фильме не оставляла меня.

Что я хочу показать, о чем рассказать — это я представлял себе совершенно ясно, но вот как это сделать средствами документального кино?.. Как свя-

В монтажной: Вера Парвель, Константин Симонов, Семен Школьников

зать воедино Хемингуэя и сегодняшний день Кубы, чтобы фильм получился не просто мемориальным, а живым, теплым, человечным? Как сделать, чтобы, уходя из зала, зритель ясно понимал, почему Хемингуэй так полюбил эту страну, почему именно здесь он чувствовал себя дома?

Интуитивно я ощущал, что от внешнего, показного нужно идти вглубь, показать людей с их психологией, сделать так, чтобы именно через их живые образы, а не только через места, вещи, здания, связанные с именем Хемингуэя, на экране возник и жил бы на протяжении всего фильма великий американец...

Константин Симонов на озвучании фильма. На фотографии рукой Симонова сделана надпись: «Дикторский текст. Симонов К.М. работает под просвещенным руководством товарища Школьникова С.С. Привет товарищу Школьникову. Ура. Ваш К.Симонов. 19.11.64 г.»

Как и всё в жизни, время прошло своим чередом. И наступило 23 января — первый день нашей работы с Симоновым. И тут мне хочется обратиться к своему дневнику, ибо, рассказывая о работе с Константином Михайловичем, жаль упустить даже незначительные детали.

Итак...

23 января, четверг

Как и договаривались, сегодня приступили к работе над фильмом. Начали с того, что утром в Малом зале Дома писателей вновь просмотрели весь материал. На этот раз Константин Михайлович комментировал его, держа в руках микрофон. Запись, полученную на диктофоне, потом снимала стенографистка.

После просмотра поехали к Симонову на дачу. Расположились за столом друг против друга и на бумаге стали монтировать будущий фильм — эпизод за эпизодом.

За это время Симонову дважды приносили почту. Французский издатель прислал ему плексигласовый прямоугольник с вделанным внутри красивым перышком неизвестной (мне) птицы, а внизу — автограф издателя. Из Вьетнама пришла изданная у них его книга «Дни и ночи».

Телефон звонит часто и, конечно, мешает. Звонили Сурков, Борис Полевой, еще кто-то. Разговоры о совещании по поводу литературного наследия Назыма Хикмета.

Работаем над планом сценария. Думаем, спорим, ищем форму.

На прощание мой соавтор вручил мне две книжки роман-газеты «Солдатами не рождаются» с дарственной надписью.

24 января, пятница

Сегодня с утра продолжали работать над текстом сценария. Фраза за фразой ложились на бумагу, заполнялись страница за страницей. Честно говоря, я пока счи-

таю текст ориентировочным, так сказать, первым черновым вариантом. Симонов же (я это явно чувствую) — другого мнения. Он считает, что текст почти готов. Я отдаю себе отчет, откуда идет мое ощущение «приблизительности» сценария: текст очень прост. Это меня и смущает. Правда, где-то в глубине души я понимаю, что простота эта — не простота примитива, а простота подлинного искусства, что она идет от сердца и крепко переплетена с изображением. Принять текст окончательно мне, очевидно, мешает дурная привычка к крикливым, трескучим фразам во многих наших фильмах. Понимаю это — и все же...

Ну что ж, я работал со многими авторами. А с Симоновым работать очень интересно!

25 января, суббота

Константин Михайлович предложил интересную, на мой взгляд, форму для записи сценария. Листы бумаги мы разделили на две половины по вертикали. Слева я вписывал эпизоды зрительного ряда, а Симонов тут же наговаривал на диктофон к каждому из них дикторский текст. Потом, чуть-чуть подредактировав, мы вписывали его в правую половину листа соответственно эпизоду.

Когда все было готово, рукопись пошла к машинистке. И вот уже четыре экземпляра сценария у нас на руках, мы их подписали — два автора — и выпили в честь этого события по стакану кальвадоса.

Завтра Константин Михайлович уезжает в Инсбрук.

Мы попрощались, чтобы в начале марта встретиться в Таллине и там продолжить работу.

Как же выглядел в конечном итоге сценарий, который мы с Симоновым предлагали для фильма? А очень просто. Фильм начинался именно с Кохимара, с памятника, который простые люди Кубы поставили своему большому другу и большому писателю Эрнесту Хемингуэю. А затем на экране возникали лица рыбаков, друзей Хемингуэя, жителей Кохимара.

Грегорио Фуэнте... И голос за кадром: «Этот человек часто приходит к памятнику. Неудивительно: они тридцать лет дружили. Тридцать лет рыбак Грегорио Фуэнте выходил в море вместе с Хемингуэем».

Амадо Мои Ривьеро... «А этот — ровесник Хемингуэя — Амадо Мои Ривьеро, тоже хорошо помнит писателя и уже после его смерти сражался на Плайа Хирон и с тех пор так и не снимает военную форму».

Мерседес Таес Меса... «А эта девушка — ее зовут Мерседес — не была сама знакома с Хемингуэем, но зато обучила грамоте несколько его знакомых рыбаков».

Марио Вальдес... «А это Марио Вальдес — тоже кохимарский рыбак, а сейчас председатель рыболовецкого кохимарского кооператива».

Энрике Тоузет... «А это — Энрике. Еще не так давно он был рыбацким мальчишкой, одним из тех, о которых думал Хемингуэй, когда двенадцать лет назад писал, помните, того мальчика в «Старике и море»... А сейчас, когда мы снимали его, Энрике собирался ехать к нам, в Союз, в калининградскую школу рыбаков».

Ансельмо Эрнандес... «А этот старик, стоящий рядом с председателем кооператива, конечно, никуда не уедет от своего моря. Ему восемьдесят семь. Но пока не будем о нем. Мы еще вернемся к нему...»

Галерея портретов, лица простых людей Кубы... Честное слово, сопровождаемое негромким, совсем не дикторским голосом Симонова, который чуть картавил, это, казалось мне, должно впечатлять в тысячу раз больше любых эффектных новостроек, любой показухи, где вместо живых людей — лишь их тени.

Увы, так не считали ни директор нашей студии Данилович, ни редакторы Госкино СССР, которым я показал сценарий. Деликатный Данилович уклонился от прямого осуждения, а в Главке так прямо и сказали: «От Симонова мы ожидали большего». Мне было обидно. За скромными, не витиева-

тыми, не трескучими фразами я видел очень многое. Я слышал музыку и интонации неторопливого текста. Но это видел и слышал я — режиссер и оператор...

28 февраля, пятница

Все это время монтировал фильм, подбирал фотоматериалы об испанской войне, в которой на стороне республиканцев участвовал Хемингуэй. Монтировал синхронное интервью Роберто Герреры. Готовили надписи. Частично подобрали музыку. Можно считать, что фильм в основном смонтирован — и под текст, и с метражом.

Я признателен Илье Григорьевичу Эренбургу и Роману Кармену за то, что они любезно предоставили в мое распоряжение фотографии, где сняты с Хемингуэем. Они мне очень пригодились.

В начале марта я встречал Симонова на вокзале. Он приехал полный желания немедленно работать. Устроившись в гостинице, мы пообедали и отправились в монтажную. В этот день и на следующий мы несколько раз просмотрели то, что уже было готово. Немного подредактировали, но в основном все осталось так, как было задумано вначале. Сидели и подгоняли текст и изображение с утра до вечера.

5 марта, вторник

Никто на студии не обращает внимания на нашу работу.

Это хорошо. Хорошо, что нас не беспокоят.

К Симонову периодически являются корреспонденты. Тогда в интервью появляются, между прочим, строки о фильме — надо же объяснить, почему Константин Михайлович в Таллине...

6 марта начался новый этап работы.

Я уже говорил о том, что авторский текст я твердо решил вложить в уста самого Симонова, причем не Симонова-диктора, а Симонова-рассказчика. Мне нравилась непринужденная, раскованная манера его речи, неторопливость, разговорная, доверительная интонация; даже его картавость, казалось мне, сделает фильм человечнее, утеплит его. Константин Михайлович согласился. Но это — его первая работа в кинематографе, и Симонов, привыкший к выступлениям и встречам с людьми, волнуется.

Мы садимся за дикторский стол. Перед Константином Михайловичем микрофон, термос с горячим чаем. Начинаем запись. Не идет. Напряженно, неестественно, совсем не то, что было, когда на даче он говорил в диктофон...

— Слушай, — говорю я, — ты не должен читать. Рассказывай. Ты должен рассказывать зрителю. Тогда получится.

Пробуем еще и еще раз. Не идет.

Симонов улыбается немного смущенно. Говорит:

— Знаешь, боюсь, без настоящего диктора не обойтись. Так что я заранее отказываюсь от дикторского гонорара. Буду читать на общественных началах!

Мы смеемся. Но смех смехом, а что-то надо придумывать. И тогда меня осеняет.

— Вот что, — говорю я, — давай-ка устроимся по-другому.

Мы вытаскиваем стол из дикторской прямо в зал, ближе к экрану, и усаживаемся точно так же, как тогда, когда писали сценарий, — друг против друга. Но теперь он оказывается лицом к экрану, а я спиной.

Устраиваемся. И что же?.. Пошло. Кажется, пошло. Слышу именно то, что хотел услышать, представляю себе, как Симонов будет комментировать фильм: писатель рассказывает о писателе...

Симонов говорит очень серьезно:

— Слушай, Семен, давай сделаем так: поскольку я не выговариваю «р», возьми это на себя. Я читаю все, но «р» говоришь ты...

Хохочем. Слава богу, пошло!

...Запись окончена. Мы оба довольны. Очень хочется показать фильм еще кому-нибудь.

Приглашаю в зал всех, кого нахожу на студии: дирекцию, коллег, ассистентов. К Симонову пришли журналисты. И их — в зал.

Вспыхивает экран. Тишина. Зрители видят изображение и слышат спокойный голос Симонова. Ни музыки, ни шумов пока еще нет.

— Ну как?..

Общее мнение — хорошо! Может быть, стесняются сказать при Симонове?.. Я настаиваю: «Как?!» Хорошо! Единогласно.

Мы довольны. Получилось!

К нам подходит главный редактор студии Лембит Реммельгас.

— Я думаю, — говорит он, — эстонский вариант фильма делать не будем. — И улыбнувшись, продолжает: — Мы все равно не найдем эстонского Симонова-диктора. А обычного диктора не стоит. Не будем портить фильм.

На музыкальное оформление ушла целая неделя. Как всегда, была уйма трудностей (иной раз я думаю, что жизнь заключается в том, чтобы сначала создавать их, а потом — преодолевать!): от нужных мелодий до нужного исполнителя, от сметы до настроения. Наконец и это преодолели. Фильм сопровождают кубинские мелодии, исполняемые на гитаре. Специально пригласили для этого гитариста Эмиля Лансоо. Гитара звучит медленно и минорно.

Делаем перезапись и отправляем на «Ленфильм» печатать копию. Всё.

В первых числах апреля с готовым фильмом я выезжаю в Москву.

Утром звоню Симонову. Договариваемся, что вечером покажем фильм в Доме кино. Там как раз отмечается день документалистов — смотрят лучшие документальные фильмы, получившие премии на смотрах и фестивалях. Когда официальная программа была исчерпана, вниманию присутствующих предложили ленту «Там, где жил Хемингуэй».

9 апреля, четверг

...Давно я не был окружен таким вниманием. Фильм вызвал бурю восторженных отзывов. Вокруг Симонова и меня образовались группы людей, жали руки, обнимали...

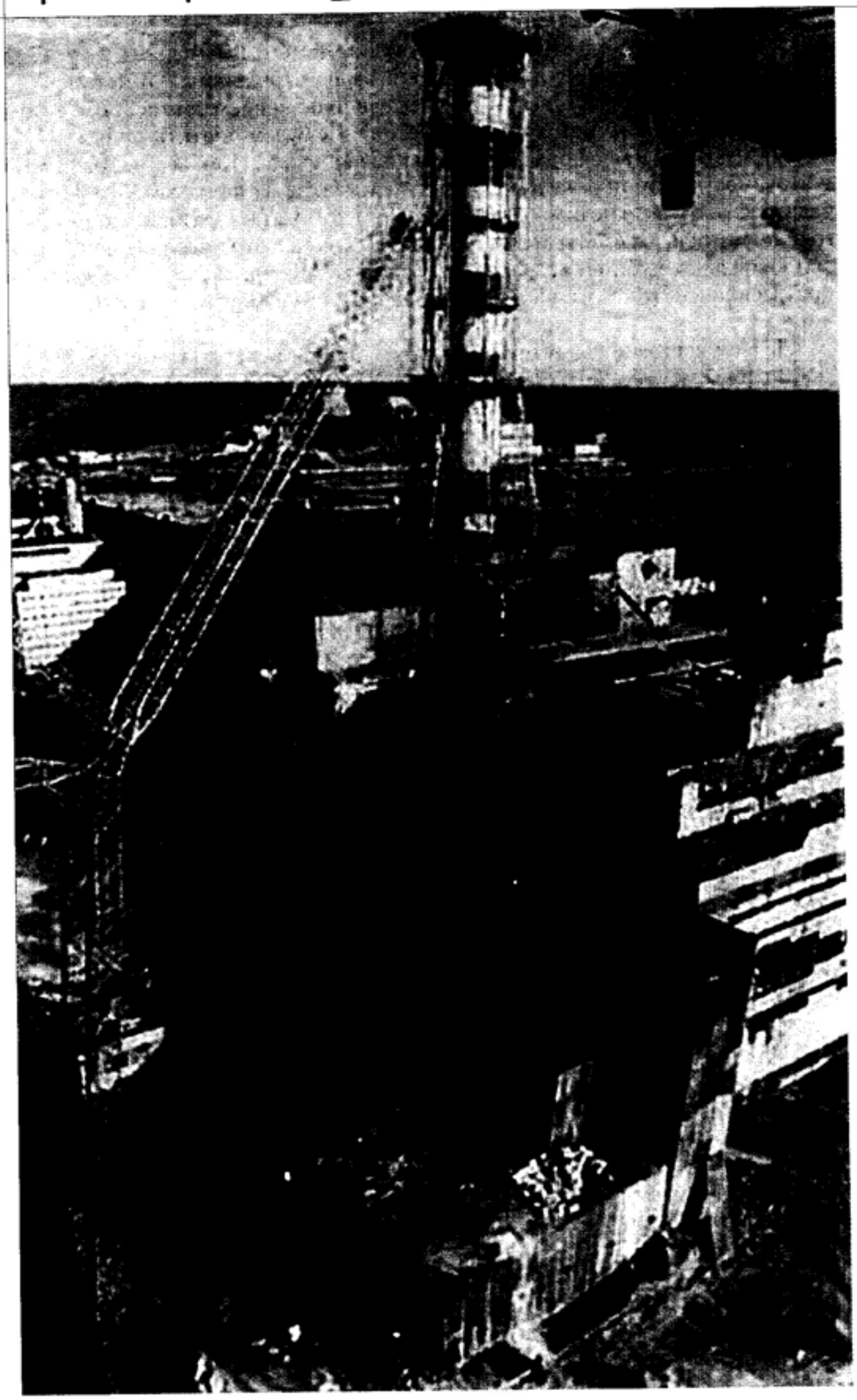
В этот вечер я понял, что фильм удался. Честное слово, ради этого вечера стоило трепать нервы, таскаться с аппаратом пешком по жаре, без машины, стоило тащить с собой лишнюю пленку, когда я еще в Таллине задумал снимать фильм о Хемингуэе...

Тепло вспоминаю сегодня о нашем директоре Даниловиче — ведь он поверил мне и дал пленку сверх лимита. Приятно, что и я не подвел его!

31 июля 1964 года в Ленинграде открылся Всесоюзный кинофестиваль. В числе других конкурсных фильмов по классу документальных показывался и фильм «Там, где жил Хемингуэй».

А 8 августа наш фильм был награжден. В протоколе было сказано: «Приз присужден жюри Всесоюзного кинофестиваля фильму «Там, где жил Хемингуэй» («Таллинфильм») за удачное сочетание режиссерского решения с оригинальным авторским комментарием».

Прошло уже много лет с того времени, как я снял свой фильм о любимом писателе. И когда я мысленно возвращаюсь к этой работе, то первое, что я вижу, — это сам Хемингуэй. Его бронзовый бюст, который стоит на маленькой площади в Кохимаре напротив старинной испанской крепости. Он улыбается в бронзовую бороду, чуть подсвеченную отвесными лучами солнца. Глаза его устремлены вдаль: на крепость, гавань, море...



Чернобыль. АЭС

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

В субботу

СЦЕНАРИЙ

Бегут ноги сами по себе, голова вбок. От огня глаз не оторвать. Там, за городом, на АЭС, пожар гуляет, и вентруба над блоком вдруг свечой во тьме встала! И по улицам напролом инструктор Кабыш — по газонам, цветам. К горкому партии, ноги знают.

А начальство все равно скорей, всегда впереди. Уже вниз они навстречу по ступенькам, «рафик» как раз подкатил. Кабыш в последнюю минуту в ряды нестройные втесался.

— Это такое чего?

— Мирный атом, чего. Крыша вон опять у них. Как в позапрошлом.

— Шибко пламя высокое, нет?

— Так битум с керамзитом кровля. Уже обком к нам в гости на огонек.

Не до разговоров, торопятся. Верхушка партийная, инструктор дверцу предусмотрительно распахнул, уже при деле был. Еще прокукарекал вовремя:

— Подарок нам на Первомай! Как подгадали к празднику!

Секретарь из «рафика» даже высунулся.

— Кабыш, родной! Да как серпом по яйцам!

Дверцу перед ними сам, они же и захлопнули у него перед носом, чуть не прищемили. Внутрь не пустили, нет. И еще не задавили едва, пока на пожар разворачивались, инструктор кузнечиком отскочил.

Лишним постоял и на огонь далекий опять побежал. Может, даже быстрей еще. На своих двоих по шоссе за начальством вслед. У каждого свой транспорт.

Погасили, пока бежал. Пламя у Кабыша на глазах вниз и вниз сползало, и осталась над блоком вместо свечи труба обгоревшая. И брандспойты огонь уже на крыше в клочья рвали, до конца душили, всё. Канал технологический под луной заблестел, пейзаж сразу вернулся. И выплыл из ночи пруд-охладитель перед АЭС, рыбаки на мощеном берегу, им все нипочем было.

В проходную инструктор влетел, в ворота распахнутые, не останавливался. Пожарные, черные от копоти, возле машин рукава скатывали, сами себе фарами светили. А Кабыш без устали в полутьме по территории все рыскал, пока «рафик» не разглядел. У корпуса управления в сторонке стоял, к стене незаметно приткнулся. И пустой, конечно, без пассажиров.

И догнал он начальство, по коридорам длинным пометавшись, — из кабинета вышли, никуда не делись, вот они. Но вроде как вдруг размножились, среди своих теперь еще чужие были, и военный даже с ними, генерал. Шли по коридору быстро, молча, и Кабыш скромно в хвост им пристроился.

Но тут свои, за чужими семеня, будто почувствовали и оглядываться стали, знаками недовольными его останавливать, от процессии отрезать. А потом, не вытерпев, один развернулся и в обратную сторону грозно пошел — к Кабышу прямиком, к нему. И это секретарь был.

— Ты здесь чего?

— На пожар.

— Потушили когда, герой?

Да нет, улыбался уже секретарь, зря инструктора напугал. И за плечи даже по-свойски его обнял, повел. Постарше был, но тоже молодой.

— Ладно, Валерка. Я сам до такой степени пересрал с этим атомом мирным, прямо себя не помнил. Это ж такое могло, чего нам головой вообще не понять, да? Невозможно, и лучше человеку не надо, вот такое... кранты, Валерка, вот до сих пор трясет, чуешь?

— Да.

— А ты вроде спокойный.

— Нет.

Очки у секретаря и впрямь от волнения запотели. Но вел и вел упорно Кабыша по коридору в обратную сторону, на выход, объятие железным было.

И прошли они мимо пожарных опять к проходной, жизнь обратно отматывая. И секретарь все шаг ускорял. Но вздыхал уже с облегчением.

— Отбой, Валерка, всё. Бак, конечно, жахнул у них, СУЗ этот аварийный, не без того. И рады малость плюнули, как водится. Но реактор нормально, главное. Реактор, понимаешь ты, нет?

Чуть не бежал уже секретарь, Кабыша за собой тащил. Еще на ходу подбадривал:

— Ты это... ты поспи иди, а утром ко мне на свежака, с праздниками надо шевелиться или как? Кросс, концерт там, мероприятия, чего у нас после митинга, надумал?

— В общих чертах.

— Ничего не отменяется.

— Да ясное дело.

— Наоборот. Вроде теперь реабилитироваться за атомщиков должны, это тоже понятно?

— Утром, как штык! — не сомневался Кабыш.

Секретарь сам его за ворота вывел, только там отпустил.

— На трибуне на праздник со мной встанешь, заметано?

— Спасибо, Сергей Петрович.

— Под трибуной свое отходил, считаю.

— Да.

— Отбегал! — засмеялся секретарь, шутку приберег: — Кросс три километра за начальством... рекордсмен, елки!

Кабыш тоже смеялся.

— Ну, чего не идешь? Иди. Можешь даже шагом.

Расходясь, они еще обернулись разом друг на дружку. И Сергей Петрович пальцем на всякий случай погрозил.

Пошел, вернулся — и прежним своим маршрутом, за секретарем, конечно, по пятам, спину его из виду не теряя. А когда терял, все равно шага не сбавлял, будто след невидимый уже был для него по всей АЭС прочерчен.

По коридорам Кабыш, по лестницам вверх-вниз нюхом волчьим до конца самого — и в укрытие станции попал, в бункер. Дальше не было пути, тупик, а ему дальше и не надо было. Дверь потянул тяжелую и внутрь проскользнул, всё.

Сразу и не понял, куда нос сунул, и пожалеть не успел.

— Город спасать! Эвакуировать! Сейчас прямо!

— Так Москва! Их отмашка! Не дают, нет!

— И чего нам, значит? Вот чего нам?

— Ждать комиссию. Самим не рыпаться.

— Стронций в воздухе, плутоний с цезием в щитовидки, букет! Диффузия на большие расстояния... на город! Это как?

— А пострадавшие на блоке, аж бурые все, загар ночью, как из Сочи, смертники... дозы летальные, не рыпаемся?

— И панику не сеем, главное. Панику!

— Бак рванул СУЗ, версия? И реактор цел? И фон нормальный с ядерным загаром? Так всю субботу и будем?

— А как еще? Ну, как? У Москвы когда на поводке?

— Дышать, есть, пить... жить нельзя! Да вообще, может, Хиросима!

— Ну-ка, истерику отставить!

— Знаем только мы, понятно? Только мы знаем. Вот которые здесь!

А хода назад у Кабыша не было, всё. Ушел бы, как вошел, исчез скорей, да только руки, ноги — вдруг паралич. Так и стоял, глаза вытаращив.

— На хер все мероприятия отменить, загнать народ по домам!

— Суббота, выходной. Жизнь отменить?

И голос наконец раздался громкий. Чуть ни шепотом между собой начальники, а тут голос:

— Ты еще «Нагасаки» скажи!

В сторонке там человек сидел, сразу не разглядеть. И встал, когда время пришло, и первого же из компании выдернул, кто под руку попался:

— Был там? Наверх поднимался? На блок?

— Никак нет!

— Сам видел? Глазами своими? Что реактор разрушен, ты видел или нет?

Секретарь ему как раз попался, Кабыша лукавый наставник.

— Признаки налицо все!

— На лице все! На роже у тебя! Наверх марш! Доложишь! На блок! Пошел!

Среди своих и чужих человек, видно, главный самый был. Со стола бумаги взял, листал спокойно.

— На двести пятьдесят рентген зашкал? А чем вы это, собственно, что за такие приборы детские? Нормальных приборов нет на станции?

Подчиненные оправдывались:

— Непроектная авария.

— И чего?

— И склад завалило.

Главный человек встал посреди бункера и молчал. И сам себе под нос сказал в тишине, улыбка даже проскользнула:

— А такого не может быть. Не может. Он не взрывается. Надежность стопроцентная. Реактор безаварийный, суки.

И всё, пошло-поехало. Бумаги в ярости швырнул, по полу разлетелись. Схватил кого-то, и опять секретарь ему под руку, трясти стал.

— Безаварийный! Безаварийный! Безаварийный!

Душу вытрясал. И как спичку поднес, все друг на дружку сразу в отчаянии бросились, себя не помнили, кричали, и генерал, за кобуру без толку хватаясь, компанию растаскивал, с ног сбился.

Главный самый, толстое тело переломив, стоял уже, за сердце держась. И вдруг человека увидел перед собой на полу, очнулся:

— Кто?

Кабыш за бумагами на карачках ползал. Поднимать сразу бросился, рефлекс сработал.

— Кто, кто такой?

Все тоже очнулись вслед за начальником, возню прекратили и дышали тяжело: чего такое это было?! Секретарь, полуживой, очки разбитые с полу по частям собирал.

— Да свой, наш это... его в дверь, он в окно, падло! Нашего горкома инструктор!

Главный на Кабыша смотрел.

— Варежку ты это, завяжи теперь, всё! Чего мы здесь сейчас такое!

Нежелательный свидетель все глаза таращил, сам не свой, попал, как кур в ощип.

— Уже!

— Варежку! Ты только попробуй!

Инструктор выдохнул:

— Партбилет положу!

И тут начальник знак ему сделал: за мной! Кабыш, не веря, следом бросился. Никто не понял ничего, а они уже из бункера выскочили.

Не зря начальник инструктора за собой, поводырем он его.

— Давай четвертый этот, где он хоть есть у вас тут, такой-сякой? Показывай! Давай!

В «Волгу» за ними еще из свиты протиснулись, кто догнал. Поехали в полутьме по территории. Начальник впереди с водителем сидел.

— Горелик, у тебя шкала там какая?

Прибор у дозиметриста наготове был.

— На Хиросиму хватит.

— Давай. Паникеры никак не смерят!

Кабыш в роль вошел:

— Налево. Еще разок. И еще. Так. Направо теперь. И всё, прямо пошел, не ошибешься!

— До упора! — не колебался начальник.

Контуры строений с трубой обгорелой из ночи выдвигались. Огня не было, в недрах глубоко всё громче реактор бухал, дым черный выбрасывал.

Начальник оценил:

— Ух, сердится старик! На нас, Горелик?

— Да пацан он, парубок. Семьдесят пятый год запуска! — отвечал в тон ему дозиметрист.

— Ах ты шкода какая! Вот ремня!

— В отца весь!

— Это кто ж у него?

— Конструктор Доллежаль!

Запищал прибор, среагировал. Начальник не слышал будто, стал еще дозиметриста дразнить, мало было:

— Да нет, Горелик! Все ты!

— Чего это?

— А Горелик!

Дозиметрист серьезным стал.

— Триста! Триста с хвостом! Четыреста рентген, вы чего!

— Не ври, Горелик! — смеялся всё начальник.

— Электроника!

— Вот тем более!

Горелик закричал:

— Графит вон на земле! Крышка! Реактору крышка! Всё! Назад! Пятьсот! Да вы чего, куда!

Впереди завал был, конструкции покореженные, обломки бетона в полумгле... и от графита и впрямь черно!

Ослеп начальник, оглох.

— До упора!

— Шестьсот!

Дозиметрист прибор бросил, водителя сзади душил.

— Куда! Назад! Крышка! Нам! Всё!

Водитель растерялся, что делать, не знал, слушать кого. В лихорадке передачу всё не туда втыкал. И когда заглохли, завести уже мотор не мог, завала напротив как раз встал, подгадал.

Начальник пожурил его:

— А на свечи не жидись, сколько раз я тебе!

И водитель в ответ огрызнулся еще, успел:

— Сколько! Да я их только вот! Чехи эти все фуфло суют!

И тут в голос начальник закричал. И всех скорей наружу тело толстое вывалил, побежал. Сразу ужас его, наотмашь.

На ходу быстроногого инструктора прихватил, ловок стал вдруг, проворен. И умело им от реактора прикрывался, от лучей невидимых, пригодился Кабыш.

Пятились и в грязь упали, в лужу, что пожарные налили. И отпрыгнул подальше инструктор, но уцепился толстяк опять, ванькой-встанькой вскочил, тут как тут. И обнял снова, не пускал и все к реактору коварно разворачивал, хватка мертвая оказалась.

— Я Маловичко, второй секретарь обкома!

— Знаю!

И заорал уже в объятиях Кабыш, как резаный, без надежды. Из сил последних рвался, ношу непосильную стряхивая, и толстяк в отчаянии ему в руку зубами впился.

Ударил инструктор Маловичко в лицо, рефлекс опять сработал, другой. И, чуть ни с зубами руку выдрав, побежал от начальства прочь. Быстрей еще, чем вслед.

А водитель все у «Волги» своей столбом стоял, голова кругом шла. Машина, вот она, четыре колеса, а смерть где?

Мчался Кабыш, реактор в спину стрелял. И зигзагами инструктор, перебежками, за преграды прячась. А на открытом пространстве и вовсе от лучей в три погибели он, а то и по земле червем, а как еще?

В машзал только нырнул и обратно сразу, как ошпаренный. И впрямь там кипяток с потолка вдруг на голову, и по всему коридору обломки, стекло битое, черт ногу сломит, и дым, дым... да не жизнь тут спасать, прощаться в самый раз!

А еще человек такой же к проходной по территории рвался, Кабыш в полутьме разглядел. Так вместе парочкой в ворота за пределы и вылетели. И засмеялся секретарь, когда инструктор его на шоссе настиг.

— Коммунисты, вперед! Что, нет, Валерка? — И только хода еще прибавил, скорость переключил. — Кабыш, чего такое вообще происходит, я уже без понятия!

Бежали. Друг за дружкой еле поспевали. Закричал секретарь:

— А я ж там был наверху. На самом-самом. На блоке спецхимии аж! Маловичко погнал, так, нет? И я, Валерка... я в реактор с высоты заглянул, ну, в пасть ему разбитую! Атому я, считай, в душу!

Выдохлись, всё. Шагом пошли. Но шоссе вильнуло, и Кабыш за спутника прятаться стал на манер Маловичко, не стеснялся. Это реактор напрямую опять простреливал, в чем все дело.

Не замечал секретарь, волновался все сильней:

— Хана реактору, как дважды два. Но меня ведь потянуло, Кабыш, что интересно... ну, в пасть ему прыгнуть, веришь — нет? Так вот раз — и солдатиком! Вдруг прямо очень!

Еще дорога повернула, и инструктор в безопасности метаться перестал. Мимо пруда-охладителя они опять, канала с берегами мощеными, и рассвет в воде уже блестел.

И секретарь с верхотуры своей адской спустился, вперед посмотрел, в жизнь.

— Делаем чего? Это рвать из города надо. Валерка, чем быстрей. Сейчас вот прямо без остановки!

Но мысли другие уже азартно страх теснили, подмигивать вдруг он стал заговорщицки.

— Это, получается, и Маловичко хана, так? Так или нет? Валерка, а кто атом в обкоме курировал, кто? Вот! И всё, пошла теперь чехарда? И вошки запрыгали, мы! Ну, эти туда-сюда перемещения, сверху вниз и в обратную, главное, сторону, сечешь? Ты сечешь? — Что-то он еще прикидывал про себя дальновид-

но и прикинул явно, духом совсем воспряв: — Нет, Кабыш, не сдаемся! Утром ко мне! Заметано! — И удивился, увидел вдруг: — Так утро уже, елки!

И свет всё приходил с началом дня, только лицо Сергея Петровича не розовело никак, темным оставалось. Мощный был загар, до смуглоты и с отливом даже бурым, ядерный.

— Чего, Валерка? — выдохнул секретарь, потому что отпрянул от него Кабыш, бездна сразу пролегла. И стоял Сергей Петрович негром среди дня, губы все шевелились. — А чего, чего? Нет, чего ты?

Силы разом вдруг ушли, пошатнулся он, и кашель долгий придушил. И всё, уже сам по себе секретарь стал, ничего не замечал, и никто ему больше не нужен был. В сторонку попятился, и рвота пополам согнула, наизнанку себя выворачивал.

Кашель Сергея Петровича долго еще инструктор за спиной слышал. У него сил прибавилось только, будто у начальника последние забрал. И ноги хитрые опять бежали, все бежали и кренделя выделывали, когда за людей по пути хватался, прячась. И женщина заверещала уже в его объятиях.

Рыбаки с мест своих насиженных оглядывались, не понимали. Они сидели как сидели, за всю ночь и не сдвинулись, в берег вместе с удочками вросли.

И осветило солнце уже улицы-стрелы, домов панели в геометрии строгой. И вспыхнул впереди ярко наукоград, новенький, как с иголочки весь.

Ход ночной такой набрал, что уж и не затормозить, казалось, было, не остановиться совсем. Но жизнь стреножила с утра, повязала мелочно, никуда не делся. В общежитии в комнату постучал:

— А Вера где?

— В душе.

— А душ?

— Направо.

— Это от меня направо, как?

Соседка с койки подмигнула лихо.

— Налево иди, не ошибешься!

И как путы на ногах, всё. По коридору Кабыш поплелся. И возле женской душевой часовым встал, а купальщицы распаренные из дверей навстречу шли и шли. Удивлялись и халатики без спешки запахивали.

— Кабыш Валик! Ты маньяк!

И вот одну распаренную такую схватил он сразу, только высунулась. Ничем непримечательна была, в халатике тоже и с чалмой из полотенца еще на голове. По коридору поволок ее молча, опомниться не дал. И бежала женщина рядом, спотыкаясь и таращась, как он.

В комнате сказал, когда вернулись:

— Ты это... ты быстро. Одевайся. Быстро.

И сам раздевать стал, наоборот. Это он, как мог, помочь пытался. Потому что совсем от напора такого растерялась и без движения стояла. И даже сама к нему подалась покорно вдруг, показалось. Затрещал халатик несчастный в руках неуклюжих. И соседка из комнаты выскочила, среагировала.

Тискал всё жертву инструктор, сам уже не знал, чего хочет, запутался. Но опомнилась женщина, в грудь кулачком его яростно ткнула, за слабость свою мстя.

— Кабыш, ты чего? Нет, это чего вообще такое? С граблями своими! Ну-ка, юмора не поняла! Да ты откуда вдруг взялся?

Еще синяки разглядела у себя на локтях и, всхлипнув, сама на него набросилась, молотила бессильно. Он и не загораживался, не имело значения.

— Давай. Поезд сейчас.

Она передразнила:

— Вот сейчас прямо?

— Да. Быстро. На вокзал.

— Ой, бегу. И куда ты меня?

Смеялась и перестала вдруг испуганно. Потому что отразилось его лицо в ее лице.

— Валик, что? Ну, говори! Что?

Вытянул из себя:

— Реактор грохнул.

— Реактор?

Нет, не выговорить было.

— Он совсем грохнул. Ночью. Да. Взрыв. Атомный взрыв.

Не поняла женщина, совсем растерялась.

— И чего?

— Радиация. Ты собирайся. Чем скорей.

— Да, — только кивнула она уцелевшей чалмой. — И догадалась: — А это вот что ночью они как раз свои испытания? Ну, плановые? На четвертом?

— Как раз.

Всё посреди комнаты стояла, ни с места.

— И не объявляют ничего, смотри, все в молчанку! А ты это откуда, Валик, секреты? По линии своей по партийной?

— По линии, да.

Засмеялась она.

— Кривая линия какая! В женскую общагу занесло! — И закричала: — Нет! Валик! Ты думай, чего говоришь! Головой своей! Облучился, правда, что ли? Мозги расплавились? Да не может! Не бывает! Нет! — Ведь если не выговорить было, так уж и поверить тем более. И на койку села, ладонями закрылась. — Боже мой! — Словам не верила, только лицу его. — Валик, с ума не сходи, я сойду! — И сошла, всё. По комнате металась. — Деньги! Так! Есть! Паспорт найти еще, паспорт!

И полетело время у них одинаково, секунды скомканные. У нее, может, быстрей еще. Бегала по комнате чуть не голая, он не отворачивался. Забыли, что женщина с мужчиной.

— Скорей, Вера! Давай! Скорей!

Собралась и встала перед ним.

— Нет паспорта! Нигде нет! И чего теперь? Как?

Кабыш улыбнулся криво.

— Полотенце зато на голове!

И в коридор они вырвались, побежали. А там на пути женщины заставой встали, поджидали.

— А, попались! Это куда это вы? Какие-то не такие!

И пробивались Кабыш с Верой с лицами ожесточенными, локтями все да кулаками, и стражники их нежные охали обиженно. Но любопытство сильнее все равно было.

— Валик! Верочка! А чего такое? Вдруг вместе вы?

И вслед еще одна прокричала:

— Верок, а что сменами махнулись, не забыла? Ты смотри там, в ночь тебе!

На улице за руку ее он на буксире потащил, локомотивом сам.

— Нажмем! Провозились! Давай!

Спросила, сзади каблуками цокала.

— Валик, правда, а чего ты ко мне вдруг?

И пробурчал Кабыш:

— Сам не знаю!

Прохожие шли уже, в выходной не спешили. Семействами целыми, с детьми. И на парочку с утра резвую оглядывались, удивляясь. А кто и отскакивал вовремя, чтоб под ноги не попасть, под копыта. Ведь, правда, затоптать могла, без дороги мчалась, напролом.

Но, оказалось, человек еще с ними рядом бежит, и не заметили.

— Валера, — стал он хвастаться, — ты смотри на меня! Нет, смотри, какой! Сам не верю! Пан спортсмен! — Рта, глупый, не закрывал в трениках своих растянутых. — Вот решил: сейчас или никогда! Утро! Воздух! Ложкой хоть! Морально-волевые, Валера!

Сворачивали, отвязаться не могли. Только ходу за ними прибавлял, спарингу радуясь.

— Валера, ты там это, на ушко Петровичу, если что! Уж я так и этак! Хор с Заречья на праздник, а расселять куда? И ребята все хорошие комсомольцы, так уж голову обломал!

В рощицу с мостовой побежали, сквозь кусты напрямик. И отстал очкарик, по ухабам поостерегся.

И Вера задыхалась уже.

— Валик, не могу я! Всё, всё!

— Поезд! В обрез совсем!

И тут за деревьями с пригорка реактор увидели. Будто сам к ним придвинулся, без ног шагнул вдруг. И все ухал недовольно, дымом черным плевался в ясный день.

Встали Кабыш с Верой и стояли завороженно, без движения. И, спотыкаясь, с пригорка помчались. Покатились, кусты ломая.

На дорогу выбрались и опять бежали. Только Вера теперь вдруг быстрей него была, за руку сама тащила. И обернулась когда, увидел Кабыш близко ужас в глазах, губы дрожали:

— Валик, Валик!

Целовал, оторваться не мог. Сцепились посреди улицы, а расцепиться никак уже. И стояли, обо всем позабыв.

— Надо было, чтобы грохнуло! — прошептала Вера. И засмеялась, он все не отпускал. — Поезд, Валик!

Бегом снова. Марш-бросок еще последний. За углом площадь открылась, двухэтажное здание вокзала.

И кончилось вдруг все, что началось только. Потому что споткнулась Вера и встала.

— Каблук!

— Что?

— Каблук сломала!

Кабыш посреди площади закричал:

— Да что ж ты в них, догадалась!

— Они выходные мои!

— Так я и говорю!

Она тоже закричала:

— Так выходной сегодня, нет?

Кабыш опять ее схватил:

— Да босиком! Поезд! Верка! Всё!

— Сейчас, Валик, ага! — всё кивала Вера и сама ни с места, еще упиралась. И, руку даже вырвав, каблук свой подняла, без толку прилаживать стала.

И поезд лязгнул близко где-то, двинулся, всё. Проводники невидимые дверьми захлопали. И загудели под вагонами рельсы.

Стояли. Вера лицо ладонями прикрывала на свой манер.

— Ладно, — сказал Кабыш, надо было еще утешать. — Ну, чего ты, чего?

— Что ты меня не бросил.

— Так хорошо, нет?

Она всхлипнула:

— Мог ведь сам!

— А я думал, туфли жалко, — сказал Кабыш.

Сразу ладони от лица отняла.

— Валик, я что подумала, слышишь?

— Что подумала?

— А Томка сегодня с утра как раз, в универмаг импорт завезли, лодочки румынские, как?

— Да.

— Что — да?

— Идем.

— Нет, правда, а дальше как же мы, когда вот без ног я, смотри, босая? Что, нет, Валик?

Шли уже, шли. Но еще проверила:

— И куда мы?

— К Томке.

Получилось, сам и повел босиком, только в сторону другую. И слезы высохли, как не было.

И мерила лодочки эти, пару за парой, и все не то да не так ей, с ума сошла. Еще обязательно со стула вставала, Кабышу демонстрировала, и он всякий раз подмигивал одобрительно. Томка с коробками туда-сюда скакала, с ног уже сбилась, подружке стараясь угодить. И очередь роптала напрасно.

И раз подмигнул еще вовремя Кабыш, и тихонько по залу пошел с улыбкой приклеенной. А потом быстрей всё, быстрей, покупателей субботних тесня. И на улице, не таясь, со всех ног побежал. Голову в плечи в испуге вобрав, сам не знал, куда.

На перекрестке в грузовик на ходу вцепился, в борт задний, не думал. И под тент когда затащили, по коленям вглубь скорей шмыгнул, в угол среди инвентаря забился.

А пассажиры на лавках своих плотней только сдвинулись, ждали будто.

— Это кто ж такой-сякой к нам, ну-ка?

— Да, Валера, кто, Кабыш Валера! Со словом партийным!

Бутылка у них там под тентом плавала, в чем все дело, от одного к другому причаливала.

— Слово, Валера! С арматурного мы! На сельхозработы в выходной, вот такие! Союз рабочих и крестьян! Ура!

И до Кабыша очередь дошла.

— Глотни, Валера! А то лупишься страшно!

Выпил гость и обратно полез, на выход. По коленям опять, по инвентарю, как-нибудь. И наружу вывалился, был таков.

Обиделись хозяева, вслед высунулись.

— Валера, а чего такое? Закусил бы хоть!

А Кабыш не оглядывался, забыл уже. Потом холодным страх вышел, и он с лица его стирал, как после приступа. И в универмаг обратно мчался, куда ж еще ему.

Вера на месте своем вечном сидела, на стуле примерочном. И Кабыш на свое встал, успел.

И опять поднялась она, но с трудом уже улыбку прятала. И подмигивать не пришлось, другое нужно было.

— Валик, а ты это, ты десяточку наскребешь?

На улице жестом широким туфли старые в урну швырнула.

— Невезучие!

И не поняла, когда Кабыш вдруг к себе без слов прижал.

— Валик, чего ты?

А он держал все, не отпускал.

Но стали они друг дружку в стороны разные вдруг тянуть, кто кого, опять не слава богу.

— Валик, подожди!

— Нет! Всё!

— Паспорт где, вспомнила! Идем!

— Без паспорта!

— Да как же без документов я, куда?

— Закудахтала! Слышал уже!

Чуть не до драки они. Повисла на нем.

— Валик, паспорт в ресторане у ребят, у них! За гитару в залог оставили! Свои тоже все за инструменты поотдавали! Да мы сейчас возьмем пойдем, мы быстро! Ну, Валик, понял ты?

— Про паспорт?

— И про ребят?

— Я про туфли понял, — сказал Кабыш.

И стряхнул он ее с себя. Один пошел, сам, не оборачиваясь. Но догнала, тут как тут. И следом поплелась, как на веревочке.

Спросил Кабыш:

— А в ресторане чего ж они, ребята? Самое время выбрали, нет?

Вера головой даже покачала с укором.

— Они не знают, что самое, Валик. Мы только с тобой. Они работают.

— «Жадность фраера сгубила» называется.

— Называется «суббота».

Он согласился:

— Это да. Всем чесам чес.

В голосе она тоску услышала.

— А, вспомнил? Как с ними сам пять лет на барабане!

— Забыл, наоборот, — сказал Кабыш.

И засмеялась Вера. Потому что возле ресторана уже стояли. И Кабыш встал, не понимая. Шел и пришел, сам и привел, чудеса!

— Понимаешь, нет, — спросил, — что в городе нельзя, смерть вообще, понимаешь?

— Да, да!

— Минуту каждую, прямо сейчас вот!

— Понимаю!

И замахнулся на нее, не ударил чуть. Сама рука пошла и в карман спряталась сама.

Вера разглядела.

— А с рукой чего?

Инструктор и забыл.

— Собака тяпнула.

— Бешеная!

— Всего скорей. Да. Ты прости.

Двери ресторана хлопали. Гости с цветами шли и шли, на свадьбу, не иначе.

— Туда-обратно я, быстро, — сказала Вера.

— Давай.

Но она все не уходила. Лицо вдруг испуганным стало.

— А если не остановится больше? Ну, мимо поезд?

— Это как так?

Усмехнулась, знала будто.

— Да кому такие нужны радиоактивные?

Кабыш пробормотал, нашелся:

— На машине мы. Проголосуем.

Нет, в угол решила загнать:

— А если... если оцепили уже? Тогда чего, как?

Засмеялся он, его была очередь.

— Так на каблуках, Верка! Каблуки новые!

Всё, к дверям пошла за гостями вслед. Обернулась.

— А ты со мной?

— Паспорт чей?

Обещала:

— Да, Валик, сейчас я!

И пропала, конечно, потерял ее. На сцене с микрофоном плясала уже и пела. Прическа, платье, другая совсем. Поцелуй ему воздушный издали послала, когда в зал ворвался.

Пробивался яростно к ней, отчаяние на лице. Но опять жизнь на ходу стреножила, по рукам-ногам повязала ласково, никуда не делся. В толпе свадебной схватили Кабыша, в объятия заковав. И на пол даже от избытка чувств уронили, в глаза его сами пьяно таращась. А что отбивался изо всех сил гость, выкрикивал непонятно, так все равно получалось, вместе со всеми радуется.

Еще подстегивали, мало все было:

— Кабыш, давай! С нами, Валерка! Явился, родной, не запылился! Лучше поздно, чем никогда! Давай! Три свадьбы комсомольские зараз!

И вписался Кабыш в толпу лихую, в танцы до упаду, кричи не кричи. Вроде сам загулял и уняться не мог никак, так ведь и не мог он.

Жених подхватил:

— Скажи, Валерка! Скажи! Слово! Поздравление!

Выдирался он.

— Отвали, Петро! Руки прими!

И невеста рядом, тут как тут, животик уже намечался. Тоже вцепилась.

— Пожелание!

Не понимали молодые, обижались.

— Это как так руки, как так? А слово? Хорошее твое человеческое! Да ты чего вообще? Эй, Валерка, сейчас по рогам настукаем!

Но к Вере он, к ней, за шагом шаг,

не собьешь. Будто и в сутолоке ресторанной прочерчен путь был, как по АЭС. И до оркестра добрался, встал близко, голову вверх задрав. Чуть не перед носом самым каблучки ее новые в сцену колотили.

Опять поцелуй ему воздушный, от всей души. Потом еще лицо мрачное сделала, передразнивая. А между куплетами жестом энергично подбодрила: танцуй, танцуй!

Не узнал ее, с ума сошел, что вдруг такая. За ногу схватил, за лодочку. Но увернулась кокетливо, ждала будто, пальцем погрозив строго. Номер даже получился совместный.

И снесла толпа, опять потащила. Повисли сзади на спине, и он за кого-то схватился. И в летке-енке, ноги задирая, со всеми уже бежал, как Вера велела.

Сожрала Кабыша змея, к выходу поползла, извиваясь. И за дверьми ресторана на газон выплюнула в общей кучемале.

А на траве на солнышке вдруг опять Петро рукой тяжелой пригвоздил, рядом приземлился:

— Ё-мое, Валерка? Судьба, чего? Никуда друг от дружки! — Другой рукой еще он невесту свою обнимал, и вот обоих их к себе притиснул богатырски, в одно с собой целое соединил. — Ларка, это Валерка! Валерка, Ларка это! Всё!

Краток был, зато целовать стал по очереди, в губы причем, обоих. И сам чуть не плакал, пьяный от умиления.

Ларе не понравилось.

— Петро, у тебя там во рту чего, батарейка?

— Да вроде не закусывал! — отвечал бодро Петро.

— А чем таким, что прямо вкус металлический?

Петро быстро нашелся:

— Так, может, Валерка это? Валерка батарейку съел!

Лара, губы поджав, от мужа отодвинулась, на спину легла к верху своим животиком. И Кабыш под это дело тоже скорей отполз, под трещинку семейную.

— Не дергайся, — пробормотал Петро и к газону опять придавил.

Люди мимо шли, улыбались, что свадьбе места мало, на траве от веселья бездыханная.

Петро заворочался недовольно вдруг.

— Валерка, а чего такое?

— А чего, Петро?

— А правда, как во рту насрали, металл! Вот я и думаю, может, такое, что атомщики опять набедокурили? Ночью, говорят, на четвертом было у них, слышал, нет?

Кабыш не замедлил с ответом:

— Бак СУЗ рванул.

Лара из-за плеча мужа высунулась.

— Это что за зверь такой?

— Аварийной воды бак. Сто десять кубов зверь.

— Гремучка! — кивнул со знанием дела Петро. — Так ведь плюнули еще небось?

— В пределах, — не моргнул глазом Кабыш.

Рука Петро на груди у него дрогнула.

— Валерка, а чего ты? Ё-мое, сердце, ну, ураган!

Никуда не деться было. И Лара еще, привстав, из-за плеча все смотрела пристально, взглядом тревожно буравила.

Петро близко вдруг лицо придвинул.

— А помнишь, кореш, такое? Помнишь ты, нет, как сюда с дембелей только на стройку мы, ты да я? Вот на четвертый самый этот! И тоннель когда под него? Было, нет, что в грязи день-ночь корячились, ногу ты сломал? А, Валерка? — И засмеялся, сквозь слезы пьяные подмигнул: — Ну, зато на другой потом прыгнул, на здоровой! В высоту!

— Горько! — сказал Кабыш.

И Петро рука тяжелая слабеть на груди стала, и от кореша к Ларе законным своим путем пошла, к телу ее, шее, щекам горячим. И пока поцелуй металлический длился, ускользнул от парочки Кабыш, и не заметили.

В ресторан опять, куда же. Официанты, передышку получив, в зале пустом среди разгрома бродили, приборы со столов на полу в осколках высматривали. А музыкантов и след простыл.

Внутрь Кабыш сразу, в недра ресторанные, и по коридорам тусклым с подсобками, чуть не в каждую заглядывал. И Вера из-за ящиков навстречу сама к нему выскочила, предусмотрительно рукой уже загораживаясь.

— Валик, ребята деньги вперед взяли, не могла я! Прихожу, а уже за песни заплачено, ну, что петь я должна! Не знала я ничего, Валик, и они не знали, когда брали, что такое вдруг! А теперь сами испугались и в ловушке, играть долж-

ны! Вот могла я к тебе, нет, ты подумай хорошо! Подумай!

Получилось, это она его настигла, наоборот. Скороговоркой выпалила и заныла, совсем обезоруживая:

— Ой, Валик, ты не уходи только, недолго еще, скоро я! Ты же не уйдешь, правда? Не уйдешь, знаю!

И ведь правдой все было. Паспорт с туфлями, теперь ловушка вдруг эта. И то, что он уйти от нее не мог, конечно.

— Сказала им, значит? — спросил Кабыш.

Удивилась в ответ она.

— А как же? Ты же сам хотел, нет?

— Чего я?

— Ну, не сам именно, а чтобы я это им, нет разве? — Руку опустила и прическу новую поправила, миновала опасность. — Валик, а в ресторан кто привел, вот кто?

— Так случайно.

Уже пальцем ему хитро грозила.

— А что одну меня к ним отправил, сам не пошел? Тоже случайно? А, Валик?

И смутила вдруг его, совсем в тупик загнала, что сказать, не знал.

— Вот случайно так и реактор грохнул, — проговорила Вера глубокомысленно, с прической вместе в новой какой-то роли пребывая. И прицепилась опять: — А зря ты это, между прочим. Ребята о тебе одно хорошее только!

— Хорошие ребята, — усмехнулся Кабыш.

— А ты?

— И я.

— А что ж обиды эти, когда хорошие все? — не отступала Вера.

Изнемогал уже.

— Какие такие, какие? Да пошли они!

Она одобрила:

— Обиды? Вот, Валик, правильно!

— Ребята! — сказал Кабыш.

И голос за спиной отозвался:

— Пришли мы, Джонни!

Оказывается, Джонни он был. И в спектакле участвовал, сам не знал, старался. Потому что за ящиками в закутке как раз ребята хорошие сидели, музыканты.

— Еще откликаешься? — удивился гитарист. — Ну, что ж мы? Сплотимся, товарищи, в час роковой, как там у вас?

— У нас работу делают, потом деньги берут, — сказал Кабыш.

— А потом реакторы взрываются!

Сидели кто как, на ящиках, на полу. Лица в страхе перевернуты были с улыбками вместе. И футляр от гитары раскрытый без денег валялся, о чесе позабыли даже.

Прокричал клавишник:

— Джонни, затопчет свадьба! Затопчет! Понимаешь? Схиляем по-тихому и догонят! Комсомольцы! Понимаешь ты, нет?

Нет, не понимал.

— Ну? И чего?

— А то вот, что сейчас, если прямо как есть все объявить выйти, так город весь побежит! Это тогда вообще чего такое будет, Джонни?

— Тогда Джонни расстреляют, — заметил гитарист.

Клавишник испугался, сделал вид.

— Это почему это?

— Паникер.

— И что же, по законам военного времени?

— А какое теперь? Клятву, небось, давал, Джонни?

Шутили мрачно, от правды недалеко. И понимал Кабыш, что спектакль такой отчаянный. Не понимал роли только своей, главная почему вдруг.

Решил гитарист:

— Обязаловку! Чего должны! Быстро! Давайте! Осталось много там, нет? И ноги, ноги! Срываемся, пока живые! Если живые еще! — И посетовал, чуть не плача: — Эх, суббота золотая, сколько ждали! Джонни, ты это... ты момент, конечно! Когда самый чес у нас, вот самый, долго думал?

Нет, и это, видно, не конец еще был, наоборот. С мест своих они и не двинулись даже. Еще человек там с ними на ящике сидел, тоже музыкант, в чем все дело. За все время и не пошевелился даже, бороду на грудь могучую опустив. И якорем весь оркестр держал, получалось. Не мертв он был, пьян. Храп беспробудный в тишине разносился.

— Свой тут у нас реактор, Джонни! — пожаловался гитарист.

И бородача трясти стал, Кабышу демонстрируя. Для ясности ногой даже безжалостно пнул.

Клавишник подыграл опять, руками развел.

— Бесполезно!

И гитарист еще вздохнул горестно.

— Когда-то барабанщиком был!

Номер закончили и на гостя смотрели выразительно, глазами прямо пожирали. Оркестр самодеятельный «Пульсар» весь в составе полном.

— Ну, Джонни?

Кабыш спросил:

— Чего такое?

— Не понял?

— Нет.

— Да ты вместо него!

Смеялся он и в ловушке Веру глазами все искал, кого ж еще. И как испарилась вдруг. Затащила, и след простыл, конечно.

Уговаривали и так, и сяк:

— Вспомни молодость, Джонни! Какой ты был!

— Горим, Джонни, горим! Никак без тебя!

И удивлялись, не понимали, их теперь была очередь.

— А чего ж пришел тогда?

— А чего я?

— Так вот и мы! Что ж ты к нам вдруг, интересное дело?

В коридоре вдалеке шаги нетвердые раздались, и уже со свадьбы голос пробасил где-то недовольно:

— А хорош, хлопцы, борзеть! Вы чего там вообще? Без танцев засохли совсем!

И другой еще музыкант в закутке с ними до поры мышью сидел, за все время ни слова, тоже гитарист, только басовый. Но не спал он, нет, очень настороже был даже. И вот вскинулся в страхе, к окну прыгнул. Рама, скрипнув, в тишине приоткрылась, и басист в нее колотил с лицом перекошенным, прибивал кулаком плотно. Совсем законсервироваться хотел. И треснуло стекло, посыпалось, ветер весенний в закуток свободно ворвался.

Смешно им стало, что голову под осколками жалко, он ее ладонями прикрывает, и что порезался — особенно. Животы надрывали, ничего поделать с собой не могли. И сам тоже хохотал, от крови своей в неистовство прямо пришел.

Позвал вдруг тихо гитарист, на Кабыша не глядя:

— Валерка!

— Я Валерка?

— Стронция с нами на посошок, а? Выручай.

И поднялись они, в зал двинулись друг за дружкой, зная, что и он за ними пойдет. И пошел Кабыш, ноги сами опять. И Вера, тут как тут, в затылок чмокнула, на ходу ухитрилась.

Только что ж за ловушка сладкая была такая, что он за барабаном забылся сразу и в раж вошел даже, партнеров сонных чуть не на уши следом тоже поставив? Как влитой в руках с палочками сидел, и нога на педали привычно, будто и не вставал никогда. И остальное все уже, наоборот, ловушкой казалось, что с ним без барабана было.

И фаршлаги явились сами с триолями вперемешку, не подвели. Да все явилось, что только дятлу эстрадному может. Каскадом хитрым тремоло дрожащее выбивал, и палочки подкидывал уже пижонски, что левой рукой, что правой, Маловичко прокушенной. Еще щетки взял и на щетках стучал, соскучился. И оркестр между собой в лихорадке перемигивался только, не знал, угнаться как.

А потом знаки они ему стали делать, останавливать. Ведь сыграли все уже, что должны были, слабали. И время самое схилять настало, уйти то есть, чем скорей. Так и сказал басист в микрофон неосторожно, вылетело само:

— Хорош, Джонни, хорош! Хиляем, всё!

Страх не отпускал никак, на лице Хиросима. И остальные замахали уже открыто у публики на глазах, но не видел дятел, не слышал, нет. Поднял на ноги свадьбу, кто мог еще и не мог кто тоже, и сам с барабаном вместе в водоворот нырнул, со сцены не сходя.

И еще сверх программы деньги вдруг клюнул. Купюру жадно схватил и тоже в микрофон сказал:

— Зинаиде и Коляну! Живите дружно, да было б все, что нужно! От электриков третьего блока поздравление!

Другой раз объявил:

— Бухгалтеру Лиде песню эту! Красавице нашей со счастья пожеланием и любви! Бригада наладчиков турбинного цеха дарит!

И наладчики за электриками вслед в толпе замахали в подтверждение.

Неохотно сначала за Кабышем партнеры, принужденно вроде, ниткой как за иголкой. Играли и улыбались еще, куда деться. А потом с собой тоже не справились и сами в чес сорвались, за деньгами потянувшись. Да как не взять, когда дают, умоляют прямо, и не сыграть, в кулак уже парнас лихой свой заграбастав? И Вера с куплетами талмуд только листала впопыхах и все слова шептала,

повторяя. Едва за залом поспевала, за пожеланиями.

И сцена ресторанная сдвинулась будто, поплыла. И они на ней с инструментами своими, как на кораблике, обо всем позабыв. Суббота настала золотая, а какая была?

А потом лихорадка опять, может, сильней еще. Деньги в закутке считали, улов свой.

— Озвереть с мелочовкой этой! Чего суют!

— Чего в карманах! Вывернули!

— Душу нам!

— Джонни разогрел!

— Да вообще накалил Джонни!

Сами из карманов добычу на стол выкидывали, кто сколько. В котел общий, в футляр от гитары, пригодился.

— Ёлы-палы, вы чего? Под ухом бубу, радио! Тридцать, сорок, потом пятерик еще, сколько было там! Моих сколько, уже без понятия? По новой надо!

— Чего опять такое, не в жилу! Совсем закопались!

В поту сидели, все отдышаться не могли.

— Рвут на части комсомольцы, беспокойные сердца!

— Это кого кто! Под сотню парнас! И бабай еще, подожди, своего слова не сказал!

— Какой такой?

— Слона-то я и не приметил! Да чурка там приезжий в халате, какой! Со стороны невесты вдруг бабай, кого вывернуть!

— Так еще не вечер!

Из всей компании басист только молчал один. И то в холод, то в жар его. Спросил обреченно:

— Что ли, лабать опять пойдем?

Клавишник не сомневался.

— А что ли, нет, парнас когда горячий? Заход еще последний!

И гитарист обиделся следом, вдвоем все они, дуплетом:

— Да как же без башлей мы, как вот? И сорвемся, значит, пустые, куда глаза глядят, ты головой думай!

Кивал басист, тер с мукой нос-картошку. И ветер вольный из окна разбитого в лицо простое дул, не остужая. Только шевелил волосы длинные, как у мушкетера.

Кабыш страдания оценил:

— На себе его потащишь?

— Кого?

— Драммера бухого, кого?

Забыли об ударнике могучем, к храпу привыкли. На равных ведь сидел, глаза только закрыты.

Примерился басист, растерялся.

— Да как же я такого его, куда?

— Бросим, значит? И побежали? Пускай он?

— Нет, нет!

Мотал басист головой по-детски, не кивал уже. И Кабыш удивлялся строго.

— Что — нет? Не побежали? А чего ж тогда?

И ведь правда опять была. Не бросить, не уйти никак. Только не Вера хитро сети плела, сам теперь себе Кабыш расставлял.

Гитарист со смеху умирал, за уроком наблюдая:

— Джонни, был ты где, Джонни! Соскучились!

— И я!

— Вспоминал?

— Про парнас.

— Не отшибло на партийной работе?

— Обострилось, наоборот. Что треть моя.

— У вас там тоже, что ли, парнас?

Улыбался Кабыш. Ноги их босые с Верой все терлись под столом друг о дружку от хозяев отдельно.

Но клавишник мимо ушей не пропустил.

— Ты про треть чего там? Или так вообще?

— Конкретно.

Огорчился гитарист.

— Лажа, Джонни. С Веркой пятеро нас, нет разве?

И клавишник, как всегда, не замедлил, ясность внес:

— Вспомни еще! Жили-были! Треть твоя, когда солевича давал, а мы возле тебя смурами, сказка такая старая!

Не понял Кабыш.

— А сейчас нет, что ли?

— Что сейчас? Ты солевича?

— Вы смурами. Мухами сонными.

— Навозными еще скажи?

— Сказал сам!

Смеялся гитарист всё.

— Каким ты был, таким и остался, Джонни. За рубль удавишься!

А клавишник к футляру скорей рыпнулся, момент почувствовал. Но Кабыш все равно проворней был, не на того напал. Парнас крышкой прихлопнул и потребовал еще:

— В кармане там чего, давай.

Вопроса не понял клавишник.

— А чего в кармане?

— Доставай.

— Рука, Джонни.

— С рукой вместе.

— Джонни, я на стол все выкатил, ты чего?

— Еще!

Обиделся клавишник, голос дрогнул.

— Да как же ты, а? За кого меня! Друзья старые! Джонни, ты кочумай!

И тут же сам бумажку из кармана и вытащил, близко Джонни придвинулся.

— Подавись!

Заметил Кабыш:

— Да и вы тут не больно изменились!

Он купюру в футляр сунул, в парнас общий. Но крышку только открыл, все разом к столу бросились, деньги хватать стали, напасть вдруг. И гитарист басовый чуть всех не скорей, очнувшись. Толкали друг друга, ненависть прямо в глазах. По углам потом встали и еще пересчитывали, кто сколько вырвать успел. Кабыш тоже свое ухватил, в накладе не остался. По карманам добычу рассовывал с лицом перекошенным.

А потом в обратном порядке все они, не сговариваясь. Гитарист первым деньги в футляр опять швырнул. И другие следом тоже карманы по новой выворачивали, вопросов не задавали. На место молча вернули, что в горячке выдрали, и в зал чесать дальше отправились, куда ж еще им.

Как точку, поставил гитарист:

— Нехорошо парнас расдерибанили!

Только не уйти уже со сцены совсем было. Хоть усталость давно жадность пересилила, качало аж «Пульсар». Но захрипел вдруг Кабыш рок нездешний, с ума сошел. И Вера тут же рядом встала, дуэт придумала. А потом вообще на колени к нему села. И у зала целовались на глазах, номер такой.

А когда и парочка выдохлась, и ансамбль к двери уже шел, так женихи путь преградили, трое причем сразу, объятия широко распахнув. И один даже певицу на руки подхватил от избытка чувств, Петро это был.

И взмолились музыканты:

— Да можно сколько, вы чего вообще?

Нет, не отпускали.

— А нас сколько вообще? Вот три раза по стольку!

И играли опять, куда деться, на лицах еще улыбки. Но потом уже хитро они, бегом. С пятачка все вместе ринулись и в дверь шмыгнули, как не было. Унесли ноги все же, вырвались.

В коридоре ворчали еще:

— Копейки, елки, стыдоба! Даром кувыркались! Чего-то быстро комсомол сдулся!

— Дырки в карманах!

— Да все, пустые уже! Мотаем скорей!

— И комсомолец главный не башляет, заснул!

— Это кто у них?

— Ну, бабай, кто! Ночи всем спокойной!

Спросил еще Кабыша гитарист, успел:

— В режимном городе, Джонни?

— Чего в режимном?

— Слова не наши, чужие? Или можно теперь?

И смех раздался громкий, животный вдруг прямо. Клавишник это в закутке с парнасом футляр открыл. Подошли все тоже, вокруг встали. И хохот такой же, истерика. Гитарист точку, конечно, опять поставил, кляксу уже.

— Хорошо расдерибанили, дело другое!

Пустой футляр внутри был, вообще ничего.

Не верили даже.

— Да подожди, как такое могло?

— А сторож где, подожди? Сторож?

Бородач спящий над футляром не возвышался грозно, в чем все дело. В углу теперь на полу устроился, ладошки под голову косматую мирно положив.

Прояснилась картина.

— Муляж убрали, вот и могло!

Из закутка выскочили снова. И совсем уже ясно стало.

— Халдеи, они! Некому больше!

Официанты туда-сюда с подносами по коридору мимо ходили, на кухню и в зал обратно.

— Видели, нет, подмигнул один?

— И чего?

— Так он и есть! Еще издевается!

— Так и эта вон подмигнула!

— Она и есть!

Смеялись, шеренгой возле ящиков встав. И делать нечего, в закуток родной вернулись.

И басист следом с бутылками вбежал, когда успел только.

— Ответный ход!

— Откуда?

— За буфетом в коробках! Парнас наш назад!

Клавишник бутылку взял, обрадовался.

— О, красное! Догадался как?

— Да что под руку, не выбирал, — доложил басист.

— А вот самое то! Как врач прописал! Слепой выбор правильный самый! — одобрил клавишник, рассыпаясь уже в предвкушении. — На Белоярской, говорят, атом потек когда, так поголовно красницкого всем! Хочешь, не хочешь, вливали прямо, на улицах народ ловили! Давай, ну-ка! Дезактивация!

Гитарист тоже бутылку свою забрал.

— Лекарство, говоришь?

— Стронций надо запить, нет?

— В обязательном порядке?

— Врач прописал, врач!

Все они момент оттягивали, мучили сладко себя.

— Ну, надо так надо! — вздыхал гитарист.

— Всем пропишут скоро, — обещал клавишник. — Указ даже в области отменят, вспомните мое слово. И залейся будет, без ограничений. Красницкое тебе указ!

Тут не вытерпел гитарист, прохрипел:

— Да не тяни ты!

Он ударом умелым пробку вышиб. И клавишник с басистом кулаками в бутылки треснули, и получилось тоже.

Всё же Веру угостили, глотнуть сначала дали. И сами потом приникли, уже не отрывались.

Про Кабыша вспомнили.

— Джонни, ты чего?

Бутылка бесхозная еще на столе стояла, ждала.

Объяснил серьезно гитарист:

— А в завязке инструктор, как нас покинул. У них строго это. Вот с тех пор, представляете? Четыре года. Ошибся, товарищ?

— Что года четыре. С половиной еще, — сказал Кабыш.

И хорошо жить им стало, весело уже.

— Джонни, а под одеялом, нет, потихому? Вы ж все там под одеялами!

— Зашивался, Джонни?

— У Джонни сила воли!

— Так тоже мы в завязке, что, нет? Были!

И стоял Кабыш трезвый. Вдруг галопом минуты опять, время по-другому. Но как не выпить людям, парнас свой не оплакать? И не поговорить потом, выпив, святое это дело. А после вина вино опять, а как же? Одно вот за одним так, вещей ход неразрывный. И жди, стой, и сердце из груди пусть выскочит.

— А насчет указа вот. Чего на ушах в зале все, вопрос? Когда за столом на рыло двести граммов?

— Так с собой несут, что по домам гонят!

— И мы еще нарушим, что, нет? Так и так не лабать уже!

— Да ни в коем разе, вы чего? На коленях пусть хоть!

И грозил басисту клавишник пальцем лукаво, в путь опять отправляя.

— А не весь парнас еще вернули, не весь!

Да тот и сам уж из закутка метнулся, понимал.

— Всё! Кочумаем!

— Чего такое?

— Карабас храпеть перестал! Просыпается! Всем атас, Карабас!

— Не давать Карабасу! Не уследили вчера! Чтоб ни капли! А то понеслась опять! Не схиляем никогда!

Басист уже с трофеями прискакал, тут как тут.

— И мы понеслись, что ли?

— У нас дезактивация!

— Мы Карабаса ждем!

— Проснется, и хорош, ноги сразу! Елки, жить охота!

— Да сильней только!

— Так по глотку еще скорей!

Улыбался Кабыш, без вина пьяный сам. Вроде с ними вместе из горлышка он, захлебываясь. И пароль даже во время прокричал, не допил тоже будто:

— Парнас!

Сорвался с места снова басист шустрый, туда-обратно он, как заведенный. А они и так шатались уже, и Кабыш сильней всех даже. У гитариста на глазах слезы вдруг разглядел.

— Чего ты, Колян?

— Так.

— Говори, говори. Скажи.

Растрогался совсем гитарист.

— Вот то, что пел ты сейчас, вот это! Джонни, я каждое слово!

И кивал в ответ Кабыш.

— Да тоже я! Веришь — нет, повторял! Про себя я четыре года!

— А рот на замке! Штирлиц!

— Точно вот! Ни-ни!

— С половиной четыре! — улыбался гитарист. И сказал еще, голос дрогнул: — Хорошо, что вернулся, Джонни! Ждали мы тебя!

Подался навстречу Кабыш, на глазах слезы тоже. И Колян не ожидал даже, оттолкнул. Но вместо объятий ударил, получилось. И вдруг опять ударил и еще потом раз. Он с собой поделать ничего не мог, бил и бил, и от удовольствия постанывал. И клавишник подскочил сразу, с кулаками обрушился. Еще следом потом и басист включился, в закуток без бутылок влетев, под глазом зато фингал. На Кабыше обиду вымещал, случай как раз. А Вера разнимать когда полезла, так чуть они не кулаками ее тоже, не церемонились.

Ждали только будто. И в спектакле во всем действие главное самое, кульминация, вот она. В мордобой сразу от соплей дружеских, с полоборота. За ударом удар и слова выкрикивали, как лаяли:

— Запел, шкура! Еще давай! Не забыл! А клепал, помнишь? Закладывал! «Песенки гнилые! Хорошие надо, наши!» Прижали, так схилял и своих топтать? Тараканы мы! Выслужился! Пой, паскуда, пой, чего ты? Слушаем! Давай!

Кричал он им тоже, кровью плевался:

— Да не я если б! Вообще пересажали! Все уже было, на волоске, кранты! Да вас бы! Подонки ресторанные, мразь!

А потом уж помалкивал, от ударов прикрыться лишь бы. И они били молча уже, знали, за что. И зря он всхлипнул, наоборот, сильней замахали еще, раззадорились только.

Упал Кабыш и не вставал больше, на четвереньках в угол пополз. И тоже они выдохлись, силы на него последние потратив. На ногах держались еле, но между собой все перемигивались.

— Вообще, думал, убью!

— Так сам пришел, гад! Шкура продажная!

— Джонни Леннон! А сам Ленин!

— Душил сколько! Все ж перекрыл, что, нет? В ресторан кто загнал, кто вот?

— Ну, свой! Свои страшные самые!

И на басиста теперь любоваться стали, на фингал его.

— Вот видно сразу, весь парнас вернули! До конца!

По закутку пошатались, не знали уже, делать что. Да не бежать теперь, на ногах бы устоять. И на ящики приземлились, не устояв, носами заклевали.

— Без посошка остались на дорожку! Помрем вообще, проснемся! А взять где?

— Не спи и не проснешься! Не спать! Глаза у всех открыты!

— Так и не спим, а кто? Карабаса ждем!

Тут же головы на стол и уронили, вразнобой захрюкали, все. А Кабыш в углу своем ожил, наоборот. На четвереньки он опять, а потом и с колен встал, ничего. К Коляну прямиком пошел, к гитаристу. Тоже в полный его рост поднял и перед собой поставил, а как же. Глаза у Коляна прикрыты были, ни злобы уже, ни слез коварных, толком и не проснулся даже.

И драка безобразная опять. То на одного трое, а теперь вот трезвый пьяного против, и Коляна голова под кулаками моталась только беспомощно. Молотил Кабыш и молотил, а потом бросил, но бутылкой по седине еще ранней огрел, вот так он. Под рукой пустая была как раз, пригодилась.

А что Вера разнимать снова полезла, так и он своего леща ей влепил, не заржавело. Отшвырнул и ногой даже вдогонку под зад, невзирая, что женский.

И вылетел из закутка пулей. Точка уже его была.

Мало очередь прорвал, еще он продавщицу на глазах у всех из-за прилавка выволок. И не пинками чуть в подсобку погнал, в закрома, все ногами он женщин. В ухо тетке бормотал: «Прожектор комсомольский!», что ж мог еще. А она в ответ свое испуганно, пока тащил: «Не завезли! Нету ничего!» Но от рукоприкладства зажглась вдруг, хохотать стала, что в ящики пустые лицом ее тыкает: «Загашник где, давай!» И бутылку нашла под нажимом: «Ух, какой ты!» А следом и другую, грубостью хорошо приласкал. Но третью когда потребовал, в грудь пихнула сердито, вот и любовь вся.

А все равно две еще к двум приплюсовал, дело туго знал. Тут же со стола у людей и забрал. Ведь тоже там закуток свой в магазине был, и люди пили, на ящиках так же сидя. И у них вот, таких же, перед носом бутылки он смахнул, возмутиться не успели. Но сам же одну

и выронил, и люди прокричали только, смогли: «В лоб, Кабыш!» И к ручейкам скорей драгоценным приникли. По столу текли, не до слов уже было. И Кабыш на колени грохнулся, со всеми вместе припал без колебаний.

В темноте потом мчался, ноги сами опять. И вспыхнули лица рядом, и не понял Кабыш, люди откуда вдруг, и свет этот. Но увидел реактор в огне снова, вентрубы в небе свечу, и среди зевак на мосту встал тоже, река внизу блестела.

Что мост смерти был, и не узнает никогда. А пока перед реактором инструктор стоит, ужас возвращается. Да и не уходил никуда, забыл просто Кабыш, отвлекся сильно. Дети вокруг него родителей дергают, вопят. И пальцами в восторге по зареву водят, как по картинке.

Но бутылку выронил опять, одна еще под ногами зазвенела, разбудила. Побежал по мосту, с места сорвался. И так до вокзала он по улицам, не оглядываясь, голову в плечи привычно вобрав. И что от реактора зигзагами надо, не забыл. Никуда не делись навыки.

Каблучки впереди цокали, летела парочка. Мужчина по площади знакомой локомотивом к вокзалу подругу тянул. И угнаться Кабыш не мог. Быстро они, жить хотели.

На перрон пустой выскочили, товарняк громыхал мимо тяжело. Примерились и кузнечиками в состав прыгнули на ходу. И Кабыш изготовился тоже, но медлил всё, никак. С бутылками руки не разжать вдруг, уцепиться чтобы, заклинило. Так поклажу и не бросил, на перроне простоял, парочку вроде провожал. Еще и помахал бы, нечем только. И поезд все быстрее шел, и хвост уже Кабыш увидел, огни сигнальные, прощальные.

— Пришел, Джонни?

— И принес!

— Миру мир?

— И нет войне!

За головы держались, гитарист Колян особенно.

— Раздухарились, елки. Нервы.

— Да радиация!

— А точно вот!

Навели дружбы мосты, навстречу друг дружке помчались, но не туда куда-то поворот.

— А в завязке мы!

— Ух, какие!

— Джонни, точка!

— Точка тире!

С ящиков насиженных поднялись разом вдруг.

— Джонни, по тормозам! Стоп вообще!

Еще бутылки клавишник разглядел, засмеялся.

— Не красное тем более, не лекарство!

— Ханка!

— Вот!

И мимо него из закутка они двинулись, Кабыш и не понял.

— Да вы чего?

Следом побежал с бутылками в обнимку. Быстрей все по коридору шли и у двери только обернулись, у сцены самой.

— А ты чего?

И Карабаса он увидел. За спиной стоял в здравии полном. Подмигнул коллеге даже, и Кабыш в ответ ему.

Дверь перед носом хлопнула, за «Пульсаром» закрылась.

С ума, думал, сошел, как понесла толпа опять, по рукам-ногам повязала. И сначала будто все, назад жизнь отматывает. Или не было ничего, что было? До упада пляски, хватают, на пол в восторге валят. И с объятиями Петро, вот он, живой еще. А на сцене Вера опять, и поцелуи ее к нему через зал летят. И пробивается Кабыш к певице яростно, отчаяние на лице. В руках бутылки только, все отличие, к сердцу прижал.

От Петро ускользнул, повторил номер. И от Лары увернулся, тоже к нему со всех ног. И за дверью своей со сцены лабухи скрылись, пробирался пока, и это было уже.

Подняли они в закутке головы, замахали, еще в игры с ним играть хотели, заскучав. Но мимо Кабыш, по коридору опять, где она? И хозяйство насквозь все прошел, как ножом пропорол. А обратно уже крадучись он, по углам в полутьме тихо рыская, и Карабаса близко голос услышал:

— Валерка, чего дурью маешься?

Среди ящиков тоже он, закутки в хозяйстве сплошные.

— Что вот чарлик фонит? Слышно, нет?

— Райд скажи, чарлик при чем? — не согласился Кабыш.

— Или журавль еще кривой.

— Сам крепил? Ну, руки оторвать!

— А может, и райд, ухо у тебя свежее, — покивал бородой Карабас.

Тихо, вполголоса он. На коленях Вера сидела, глаза прикрыв.

— Зря в чарлик уперся, райд, как пить дать, — сказал Кабыш.

— Не давай, не надо, — усмехнулся Карабас. — Сперва с СИУРов меня, насчет пить. А неделю тому с блока метлой вообще, ну, вот с четвертого этого, как? И смена даже сейчас моя, пить, не пить?

Вздохнула во сне Вера, Карабаса крепче обняла. Лицо безмятежное было. А может, и не спала, глаза не хотела открыть.

В ответ в макушку ее Карабас поцеловал.

— Задрушляла! — И на Кабыша замахал. — Валерка, с ханкой, ну тебя! От греха подальше!

— Райд! — напомнил Кабыш.

— Заметано! — отозвался вслед Карабас.

Догнала.

— А за мной чего ж, не за Иркой своей?

Вдруг в ярости на него даже. И к себе за плечи развернула, мужчина кто из них?

— Нет, вот звала я тебя? Звала, ты скажи? Что в общагу ко мне, из душа голую!

— В халате!

— А в комнате душил кто? Да присосался! Никуда вообще от тебя!

Что и сказать, не знал.

— Ну, реактор.

Рассмеялась, ждала.

— Опять с реактором своим! Да забодал! Ну, ты всех уже! Так хиляй, чего ж ты, раз реактор? Сам-то? Давай!

Молчал Кабыш. И тоже отвернулась она, лицо вдруг горько пряча.

— Прибежал! А до реактора тоже жизнь была!

— Видел я твою жизнь. С бородой она.

Тихо рядом теперь стояли, близко. В закутке далеко лабухи смеялись, ничего им.

— Если б не каблук, — сказал Кабыш.

— Сломался он, Валик.

Нет, из двоих мужчиной он был. Бутылки на пол свои поставил наконец. И раздевал уже, в платье проклятом путался концертном. Да сдирал подряд все, и на руки скорей подхватил, сама подпрыгнула. Но поехала стена вдруг у певицы за спиной, ящики с тарой пустой. И на пол повалились они под посуды грохот, и засмеялась Вера:

— Салют прощальный!

Не каблук, так стена, все одно. Что снять успел, на себя впопыхах натягивала.

— Эх, ты!

И по коридору пошла, всё.

Разжимал Петро с бутылками руки, опять, что ли, заклинило.

— Ну-ка! Ё-мое, клешни! Да чего такое! Ты отпустишь, нет?

Отнял, силу всю немалую применил. И к столу быстрей Кабыша подтащил. Всего заклинило, не руки только.

Выпили. Полез Кабыш с объятиями, он теперь. И Петро отбивался, уговаривал, его очередь:

— Ладно, ты чего? Да понял я, что темнишь? Что ж, не понял тогда, думаешь? Да сразу! И что вот придешь рано-поздно, знал, а куда ж ты денешься!

— Так жахнет опять! Горит, сука!

— Может!

— И чего?

Не знал Петро, еще скорей налил.

— Да пришел ты, главное, вот чего!

И отпустило Кабыша за руками вслед.

— Это как это ты тогда понял?

— Так ты был и есть темнило!

— А приду что, не денусь?

Опять Петро налил, по третьей уж сразу.

— Ну, ты вот. Такой. Соврешь и каешься.

И головой закрутил Кабыш, вокруг уже смотрел. На Петро рядышком, на людей в переполненном зале, увидел. И на Петро опять. Вот дружба она и есть, отпускает когда.

И у стола кореша все, и не присели даже, не до того. Тут же и музыка заиграла, «Пульсар» опять на пятачок свой вышел. И Кабыш к сцене рванулся, совсем уж полегчало. Нет, догнал в толпе Петро, начеку был.

— Ух, какой! Ну, смотри у меня!

Упирался Кабыш, в объятиях вертелся зря могучих.

— Да как гондон меня!

— Кто?

— Они!

И за столом еще смеялся, за живот хватался.

— Пустых чешут!

Не понравилось Петро, не понял даже.

— Так свои ж все, нет, родные? Свои ж ребята! — И обиделся он совсем: — А чего ж, Валерка, пустые даже если? Не люди, что ли?

И Кабыш полез снова.

— Ладно, Петро!

Не успел Петро огорчиться.

— Ё-мое, Валерка, нормально!

— Прорвемся!

— А нет, что ли?

Как уж подбодрить друг дружку, не знали, на ногах стояли еле. И Петро нагора выдал, постарался:

— Даже тысяча рентген не положат русский член!

Подмигивали с улыбочками, за стол уже хватаясь.

— А насчет члена, — сказал Кабыш.

— Ну-ка!

— У Ларки что, бемоль, как?

— Какой такой?

— По-нашему, живот.

— И чего? — спросил Петро.

Срезал кореш. Рюмку как раз Петро, под руку он. Нет, проглотил. И как приступ у него вдруг, закуску со стола хватать стал, пихал в рот ненасытно, из ушей лезла. Сам Кабыш испугался, на аппетит его волчий глядя.

Бросился в толчею Петро, быстрей Лару свою схватил, к себе прижал. И в толпе пропали, зря Кабыш высматривал. У стола он остался ждать, возле бутылок на посту.

Но не вытерпел потом, побежал тоже. Нырнул скорей к Петро опять в объятия, а заодно и Лара приласкала, перепало и ему нежности. Еще к себе в движении притянули, и близко он лица их видел, ни печали, ни тревоги подавно. А потом глаза молодожены прикрыли блаженно, и Кабыш прикрыл тоже. Втроем танцевали, лбами прижавшись, и порознь еще, музыка когда разлучила. И вскрикивал со всеми Кабыш, извивался. «Пульсару» махал, чтобы жару больше поддал.

Проснулся, глаза все не открывал, хоть о нем говорили. Вот о нем потому что.

— И в Гомеле Джонни вдруг! Доброе утро! Ну, с ума сойдет!

— И свадьба опять!

— Да похороны! До свадьбы, подожди, жмур еще у нас, программа! И вот просыпается Джонни наш!

— Ох, дятлы! Какие! Этот, значит, стучит, тот под крыло голову, по очереди! Вот чего Джонни Карабас приволок, сменщика он себе, сговорились!

— Так не я, чего я? Колян вот! Подобрал, мертвый совсем был! Ну, с Коляном вместе мы!

— Да куда ж денешься от Джонни!

Вера только знала, что не спит он. Голову его на коленях держала. Увидел над собой рядом лицо ее Кабыш, в глазах радость. И темно стало опять, это в губы она его поцеловала.

А как прояснилось снова, реактор в огне увидел, громадой над «Пульсаром» навис. Близко вдруг в катере они, коварно река изогнулась.

И притихли, мотор уже не перекрикивали.

Колян-гитарист сказал:

— А все одно цирроз. Ну, пяток, сколько лет еще? Да так на так получается!

И клавишник закричал, и сейчас на пару они:

— Да вы чего! Наоборот! Тараканов рады не берут! Только лучше еще нам! Вообще живые вечно!

А басист, звено слабое, от реактора руками все прикрывался, будто прикрыться мог.

И лежал Кабыш, глаза вытаращив, не шевелился. Но кулак сам к реактору грозно вдруг пошел, рефлекс опять.

Улыбнулся инструктор, всхлипнул. И стемнело. Глаза Вера ему ладонью прикрыла, чтоб не расплакался.

2008

S U M M A R Y

Cinema out rules
Festival of documentaries ArtDocFest-2008: round table talk of filmmakers and critics.

Sergei Sytchyov
The year of starts and disillusionments
ArtDocFest-2008.

Jean Perre
A view on reality from the Geneva lake
Russian artdoc thru the eyes of the Swiss critic. Conversed and commented by Isabelle Carnaz.

Elena Stishova
Cosmos as suffering
Review of Alexei German Jr.'s A PAPER SOLDIER (Russia).

Anton Dolin
Through the looking glass
Review of Sam Mendes' REVOLUTIONARY ROAD (USA — Gr. Britain).

Nina Tsyrkun
In the valley of Ellah
Review of Ron Howard's FROST/NIXON (USA).

Oliver Stone:
«The greatest story of our time»
The interview and commentary by Nick James.

Andrei Shchigolev
Livejournal
Review of Valeria Gai Germanika's EVERYBODY WILL DIE, BUT I'LL STAY (Russia).

Dilyara Tasbulatova
Autumn on Zarechnaya street
Review of Valeria Gai Germanika's EVERYBODY WILL DIE, BUT I'LL STAY (Russia).

Olga Artemyeva
The alien among the aliens
Review of Fyodor Bondarchuk's THE INHABITED ISLAND (Russia).

Grigory Pomerants
Inspiration of prophets and silence of mystics

Alexei Mizgiryov:
«The genre of drama died»
The interview with the young filmmaker by Tamara Dondurei.

Alexandra Mashukova
Default figure
Portrayal of the actor Leonid Bichevin.

Zara Abdullayeva
Cultural paradox
Theatre of Alvis Hermanis.

Anjelika Artyukh — Dmitry Komm
Policy of non-authorship
Discussion of evolution of cinema d'auteur.

Andrei Fomenko
Photography: aesthetic adaptation
Transformation of photography into art form.

Michael Atkinson
Shallow emotions
On cinema of the Bush era.

Alvis Hermanis:
«Not about myself»
Interview with the stage director by Alyona Karas'.

Daniil Dondurei
TV: on watch of the crisis
The returns of the TV year.

Ksenia Aleksandrova
Romanovs: tsar's chronicle as the court regalia
The record of the last Russian emperor.

Semyon Shkolnikov
Where Hemingway lived
Memoirs of the documentary-maker about shooting on Cuba.

Alexandre Mindadze
On Saturday
A script.

Зара Абдуллаева
Каждому свое кино
Венеция-2008. Аналитическая статья

Ольга Артемьева
Двоеточия
Кинематограф Джона Кассаветеса

Люк Дарденн
Обратная сторона образов
Фрагменты дневника

Елена Долгопят
Alter ego
Сценарий

Антон Долин
Превращение
Рецензия на фильм Хаяо Миядзаки «Рыбка Поньо»

Олег Зинцов
Дорога
Эссе о поэтическом мире роуд-муви

Олег Ковалов
Наш ответ Джойсу
Исследование фильмов Дзиги Вертова в сопоставлении с «Улиссом» Джеймса Джойса

Сергей Лозница
Игра в неигровое
Интервью Марии Бейкер с режиссером о документальном кино

Алексей Мизгирев
Бубен, барабан
Сценарий

Ксения Рождественская
Парадокс Китано
Рецензия на фильм Такэси Китано «Ахиллес и черепаха»

Игорь Сукманов
Каннский след
«Кинотавр»-2008. Аналитическая статья

Александр Храмчихин
«Зато мы делаем макеты...»
Эссе о стилистике гламурного патриотизма

**Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников «ИК» в номинации не участвовали.**

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России,
Министерство культуры РФ,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (499) 151-5651, 151-3779. **Факс** (499) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 11.03.09. Подп. к печати 24.03.09
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,68
Заказ 0978. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: (499)151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (499) 151-5651, 151-3779
Fax (499) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2009

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

ФиГоВо?

БЕСПЛАТНО

Снятие тревожных мыслей

Опытные молодые юмористы

МУЖЧИНЫ И ЖЕНЩИНЫ

12 ВИДОВ
массажа мозга,
не считая «ДОМ-2»

ментальный СПА
для встревоженных
и мятущихся душ

ВЫНОС МОЗГА
С ГАРАНТИЕЙ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, М.ДРОЗДОВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Драматургия: проблемы и сюжет
Кинообразование: есть ли надежда на завтрашних мастеров

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2009
РОТТЕРДАМ-2009
"МОРФИЙ" Алексея Балабанова
"СУМАСШЕДШАЯ ПОМОЩЬ" Бориса Хлебникова
"ОПЕРАЦИЯ "ВАЛЬКИРИЯ" Брайана Сингера

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ОЛЬГА МИХАЙЛОВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВИКТОР СУХОРУКОВ

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ТАКЭСИ КИТАНО
ФРАНСУА ОЗОН
БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ
СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Лидеры ТНТ о комедийном ТВ
Развлекательное телевидение

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Алла Демидова. Воспоминания и размышления
Тилда Суинтон. Кинопроза

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Михаил Дурненков. ИСКУССТВО ВЕЧНО!
Ксения Драгунская. ПРОБКА
Нана Гринштейн. БЫТЬ